

دريدا فى مصر



يخصص هذا العدد محوراً متنوعاً حول رائد التفكيكية المفكر الفرنسى جاك دريدا، الذى زار القاهرة الشهر الماضى حيث استمع إليه المثقفون المصريون وحاوروه، وشاهدوا الفيلم البديع الذى أخرجه عنه الفنانة المصرية المقيمة فى باريس صفاء فتى. ووجه التنوع فى هذا المحور، هو أنه يضم بعض المقالات الحديثة المهمة المترجمة عن دريدا، مع بعض الدراسات والمقالات والحوارات التى تضىء جوانب مهمة من رؤيته ومنهجه على السواء.

وسوف يلاحظ القارئ الكريم، أن المواد التى يضمها هذا المحور - ترجمة وتالياً - لا تعتمد إطلاقاً على ما حصلته من لقاءات دريدا ومحاضراته وحواراته فى قاعات المجلس الأعلى للثقافة فى أثناء زيارته للقاهرة؛ ذلك أن هذا المحور قد جرى إعداده قبل زيارة دريدا هذه بشهور عدة، وكان مقدراً له أن يظهر فى توقيت يسبق هذه الزيارة، لولا الظروف المعاكسة التى حالت فى الشهور الأخيرة - ولا تزال تحول - دون انتظام صدور المجلة أول كل شهر.

ولعلنا بهذا المحور، نكون قد بدأنا ما وعدنا به القارئ، حين أعلنّا في عدد سابق عن تقديم صورة شاملة لأهم التيارات الفكرية الغربية في النصف الأخير من القرن العشرين، خاصة تلك التيارات التي تجرى الإشارة إليها باعتبارها «ما بعد البنيوية» أو «ما بعد الفيتوميتولوجيا»؛ وهي تيارات نظن أن القارئ العربي بحاجة إلى مزيد من فهمها واستيعابها وإدراك ما يصلها أو ما يميزها عما سبقها؛ ومن هذا المنظور لا يكون دريذاً معبراً إلا عن جانب واحد من جوانب هذا المشهد الكبير في النصف الثاني من القرن العشرين.

ووضع هذا المشهد مفكرين آخرين كباراً، لا تكتمل صورة نصف القرن بدونهم، مثل فوكو ولاكان وغيرهما.

إن هؤلاء المفكرين الكبار الذين شكلوا طليعة الفكر الغربي في النصف الثاني للقرن العشرين، ومن بينهم دريذاً بالطبع، هم على اختلافهم يلتقون عند مجموعة من السمات الفلسفية التي تميزهم عما سبقهم من تيارات بنيوية وفيتوميتولوجية، ففي الوقت الذي كانت ترى فيه البنيوية أن الحقيقة قائمة وراء نص ما أو داخله، فإن ما بعد البنيوية تبرز أهمية التفاعل بين القارئ والنص في إنتاج الدلالة العامة لأي نص؛ وهكذا أصبحت القراءة إنجازاً مبدعاً، بعد أن كانت مجرد استهلاك أو تلقٍّ سلبي.

ومن جهة أخرى يكاد يجتمع مفكرو ما بعد البنيوية على نقد فكرة «العلامة الثابتة»، مما أدى إلى هيمنة «الدال» وأولويته؛ وهي الهيمنة التي أدت بدورها إلى انحراف دائم على طريق الحقيقة، التي فقدت أية صبغة شرعية أو صيغة نهائية.

وهم يجتمعون كذلك على نقد المفاهيم الفلسفية التقليدية، مثل مفهوم «السببية» و«الهوية» و«الذات» و«الحقيقة» إلى آخر تلك المفاهيم التي كانت الفلسفات السابقة لا تفهم الإنسان والواقع إلا من خلالها؛ وهذا هو ما سيوضحه محور العدد التالي، الذي نرجو أن يكون امتداداً وتتمّة لما بدأناه في هذا العدد.

جاءك دريدا ت: كاسيليا صبحي

بدأت «الحروب الدينية» - مثل تلك التي شهدتها البشرية منذ زمن بعيد - تندلع مجدداً على أرض البشر (وهي ليست العالم). وهي تسعى اليوم للسيطرة على السماء بالأصابع والعيون من خلال النظم الرقمية والرؤية المباشرة الشاملة والمجال الجوي والأقمار الصناعية ووسائل الاتصال المرئية والمسموعة وشبكات المعلومات وتمركز السلطات الرأسمالية الإعلامية. ونستطيع أن نلخص هذا في كلمات ثلاث هي: «الثقافة الرقمية والطباعة والشاشات التليفزيونية». فبدونها لن يسمع أحد اليوم عن أية تظاهرات دينية، ولا عن تنقلات وخطب البابا، ولا عن النفوذ المنظم للديانات اليهودية والمسيحية والإسلامية سواء كانت أصولية أم لا. ومن هنا يتضح كيف تسعى هذه الحروب الدينية الممتدة في اتجاه الكرة الأرضية إلى تحديد شكل العالم والتاريخ واليوم والحاضر. وربما ظل هذا الهدف ضمنياً غير معلن ولا يفتضح عنه بوضوح، وربما تخفت وراء أهداف أخرى كثيرة تم كبثها. بيد أن كل هذا لا يمر أبداً دون أعراض وبدون أن يشد خيالات وأملافاً وأشباهاً ويحملها إلى السطح لتثير تساؤلاتنا.

ولا يتسع المكان هنا لإعطاء المزيد من صور وعلامات، بل لنسميها إيقونات، هذا الزمن مثل للنظم - والقوى المحركة والأبنية ورؤوس الأموال - وعرض الظواهر الثقافية أو الاجتماعية والدينية على الشاشات. في هذا العالم الذي يتم التحكم فيه بالنظم الرقمية وبلغات متتابعة وبمنظرة متسعة هائلة غير آدمية أو كأنها نظرة الآلهة... شئ أشبه بعين شبكة آل سي أن أن، مفتوحة بصفة دائماً وساهرة ترتب القدس بدياناتها التوحيدية الثلاث، وتتابع تنقلات البابا السريعة غير المسبوقة،

الإيمان والمعرفة مصدرا الدين

* من كتاب: الإيمان والمعرفة، لجاءك دريدا وجيلاني فانيمور.

صدر عام ١٩٦٦ بباريس عن دار نشر «سوى».

من خلال القنوات المسموعة والمرئية. أما الدين الذي لم يكن ينتقل إلا من خلال أطباء مافقد أصبح اليوم يعبأ في أقراص مدمجة يراه العالم أجمع مثل جلال سماء مرشوقة بالنجوم، وفي هذا إحياء متزايد وسريع للأطباء التي أسسته.

فبفضل الأقراص المدمجة ومدارات الأقمار الصناعية وآلات الطباعة والشاشات التليفزيونية والبريد الإلكتروني وشبكات المعلومات أصبح بالإمكان اليوم نشر الدين بفاعلية في العالم أجمع بل بصورة فائقة العالمية من خلال «جماعات طائفية» جديدة، تعمل بعيدا عن سلطات الدول (سواء كانت ديمقراطية أم لا، وليس لهذا في الواقع أهمية).

لا بد من إعادة النظر في كل هذا، مثلما يتعين إعادة النظر في عولة القانون الدولي على حالته الراهنة ونحن على عتبات عملية تحول متسارعة غير متوقعة.

وتذيع خطبته الأخيرة التي تناول فيها الإجهاض وموت الرحمة و قدسية الحياة السليمة الفاضلة والتنازل في ظل حب يجمع بين الأزواج، والذي يعد - إضافة لعزوبية القساوسة - خير وقاية ضد فيروس نقص المناعة المكتسب. لقد اذيعت هذه الخطبة على الهواء مباشرة وتم تسويقها بصورة مكثفة وإتاحتها على أقراص مدمجة، مثلما تعبأ الآن جميع الشعائر على الأقراص المدمجة. هذه العين هي أيضا التي ترقب حجاج مكة ثم تذيع بعدها مباشرة برنامج يأتي من ستوديو تليفزيوني أمريكي ويراه آلاف البشر عن الدلاي لاما ودبلوماسيته الدولية والتليفزيونية...

هذه القدرة على أن نشهد كل هذه الظواهر، تتواءم بشدة ومستوى وحجم الزيادة السكانية عالميا كما تتوافق والتطورات التقنية والعلمية والاقتصادية والإعلامية لزمنا هذا. هذه القدرات الهائلة للأنظمة الرقمية نجدها ممثلة بصورة مكثفة في الطائرات الأسرع من الصوت أو



جاءك ديريدا

خمس وعشرون عاماً أو يزيد، وهذه الذكرى
تعتصرني وتصيبني بالأسى.. كنا قد قمنا بعدة
محاولات، بات جميعها للأسف بالفشل، لننتزع من
دائرة السجن والأحكام الجهنمية شخصاً بالولايات
المتحدة الأمريكية كان يمثل آنذاك نمونجا ومثلاً أعلى
للشباب «موميا أبو جمال»... بدأ أبو جمال رحلة
نضاله منذ سنوات بعيدة وبالتحديد منذ عام ١٩٦٨. لم
يكن تخطي الرابعة عشرة من عمره بعد، حين بدأت
موجة تأييد من المدنيين ورجال الشرطة لرجل كنيب
يدعى «والاس». كان هذا الحاكم العنصري لولاية
(الباما) يرأس اجتماعاً انتخابياً في فيلادلفيا، مسقط
رأس موميا، حينما أوسعت قوات النظام «أبو جمال»
ضرباً مع آخرين. أما عن المثل الأعلى الذي لم نتكمن من
إنقاذه عام ١٩٧١، فكان جورج جاكسون. في ذلك
الحين، كنت قد قررت مع جان جونييه وأصدقاء آخرين
أن نكتب وندافع عن جاكسون. وكان البعض منا، وكنت
من بينهم، مازال في بداياته في الكتابة والتأمر. ولم نكد
نبدأ استنكارنا لتلك الجريمة الشنعاء والتتديد بها، إلا
وعلمنا أنه لم يعد هناك داع لكل هذا. فقد لقي جورج
جاكسون مصرعه في السجن في ظروف غير آدمية.

عذاب لا يوصف :

أحان الوقت إذن لوقف تلك العملية القذرة أنملك أن
نفعل ذلك؟ أيكون هذا التيار الضخم، الذي حرك كل
هؤلاء الرجال والنساء عبر العالم، وكل تلك المنظمات التي

إلى موميا أبو جمال

* قامت دار نشر «لاديكورفرت» الفرنسية بنشر ترجمة كتاب
(صورة حية من عمر الموت، مؤلفه : «موميا أبو جمال». يضم الكتاب
مقالات للصحفي الأمريكي الأسود أبو جمال المحكوم عليه بالإعدام.
وقد قام الفيلسوف جاك ديريدا، نائب رئيس برلمان الكتاب،^(١)
برفض مقدمة للكتاب، يتدد فيها بأحكام الإعدام ويحيى فيها نضال
«أبو جمال» للقلب بهصوت من لاصوت لهم (من كتاب: الإزهاب
الفكري والعولة).

عقدت العزم على عدم السماح بحدوث مثل هذا الظلم الوحشى، على درجة كافية من القوة؟

علينا الا نفقد الامل، ولا للحظة واحدة. حتى وإن كنا على يقين من خلال التجربة أن من وقع على حكم الإعدام بالحقنة المميتة، وهو الحاكم **توم ريدج**، - ومعه الناخبون الذين أبرم معهم اتفاقا بشأن «الحفاظ على وعوده الانتخابية» - على هذه الدرجة من الوحشية السياسية. وحتى إن أدركنا أننا لن تلقى منهم إلا قدرا ضئيلا من الاهتمام والتعاطف، وقدراً أضراراً من التعامل بفهم مع الشهود والدلائل والبراهين والاحتجاجات، حتى يحققوا ما نطلبهم به من إقامة العدل وتحكيم الإنسانية. مع كل هذا، نستصل إليهم صرخاتنا، مكتومة وكأنها قادمة من عالم آخر بعيد. حتى وإن لم تؤثر تلك الصرخات من قريب أو من بعيد فى تلك القلوب المتحجرة والأذان الصماء، الذين يعرف عنهم الآلاف يقينا أنهم يتنكرون فيما بينهم بعبارة «دليل البراءة». فى ظل هذه الظروف، لعل الأمر الوحيد الذى قد يكون من الحكمة القيام به، هو ردع الحاكم ومن يستطيعون ممارسة بعض الضغوط عليه، بإثارة ما سوف ينجم عنه تنفيذ حكم الإعدام فى «**أبو جمال**»، مثملاً حدث مؤخراً فى ولاية لوس انجليس، ومثملاً سوف يحدث فى مدن كثيرة.

ثلاثة آلاف شخص ينتظرون الموت:

هذا لايمنى أن نستسلم، بل على العكس من ذلك، علينا أن نسرّع ونكثف من نشاطنا. هذا واجبنا الذى

يمليه علينا واقع **أبو جمال** وتاريخه المتفرد. فمصريره كما موته لن يكون له مثيل. ومعاناته لن يكون لأحد قبل بها. وهذا الظلم يعد نموذجاً فى عموميته الشديدة لوضع قانونى وسياسى متعلق بالعقوبات التى يقع ضحيتها العديد والعديد من المساجين الذين هم فى غالبيتهم من الأفارقة الأمريكان.

نحن نعلم جيداً، كما يعلم العالم أيضاً حجم الجحيم الذى يحدث منذ ثلاثة عشر عاماً فى «ممر الموت» الذى عزل فيه **موميا أبو جمال** وعذب فيه ليل نهار فى أعقاب قضية بادية التظفيق.

لقد تم تنحية غالبية المحلفين السود. ورفضت أى تحريات بشأن الموضوع، وعهد إلى محام معين من قبل المحكمة بالدفاع عنه وتم لاختياره فقط لعدم كفايته. وتم استبعاد أحد الشهود وهو شرطى كان سيشهد فى صفه، ودعونا لاننسى التعارض الذى لاحصر له فى أقوال شهود الاتهام.

وقد يستغرق الأمر منا الساعات الطوال لنعدد المخالفات التى لطخت هذه المهزلة القانونية التى تجمعت كافة خيوطها ويعلم تفاصيلها العالم عن يقين. فكل شيء يبرهن أن الجميع تكاتف ضد هذا الشخص الذى كان يوماً عضواً فى جماعة «النور السوداء»، قبل أن يصبح صحفياً شجاعاً، مستقلاً، ذا شعبية واسعة، سرعان ماقلب بأنه «صوت من لاصوت لهم». ذلك هو الصوت الذى يعانى اليوم، الصوت الذى يريدون له أن يصمت وألا يسمع، الصوت الذى يأتون له أن يرتفع بل الأدهى

من ذلك أنهم يودون أن يمنعوهم من أن يعبر عن نفسه عبر كل الحناجر التي قد تعلن عن احتجاجها ضد ذات الاضطهاد وذات القمع العنصرى.

ولوميا أبو جمال الحق حين يذكرنا بأنه فى الوقت الذى الفت فيه جنوب أفريقيا بحكم الإعدام فى سلة مهملات التاريخ، هاهى ذى بعض الولايات الأمريكية تجنح يوما بعد يوم إلى إعادة حكم الإعدام. من بين تلك الولايات، ولاية بنسلفانيا التى تريد أن تكسب مزيدا من الدماء السوداء لتروى به ظمأها العنصرى. بنسلفانيا التى تفتخر بأن دستور الولايات المتحدة قد عدل على أرضها، تلك الولاية التى تنتهك كل يوم روح ونص ذلك الدستور، مدمرة كل دليل ببراعة أبو جمال وعامدة التحقيق فى تلك القضية إلى عضو مقاعد من القسم «الأخوى» بالشرطة ذلك القسم الكئيب المشتهير الذى ينادى عاليا بالموت والإعدام التسعفى.

علينا الا ننسى ابدأ قصة أبو جمال المفزعة، والا نقول إنها قصة مثل قصص أخرى، بزعم أنها تمثل بشكل نموذجى وضع العديد من الأفارقة الأمريكان. ولعلنا نشير فى هذا الصدد إلى أنه فى الولايات المتحدة الأمريكية، تشهد السجون تطورا يسير بمعدل يفوق فى سرعته ماعده فى أى مكان آخر فى العالم. وأن قرابة ثلاثة آلاف مسجون ينتظرون، فى ظل هذا النظام، أحكاما بالإعدام شنقا أو بالصدمة الكهربائية أو بغرفة الغاز أو بالحقنة المميتة أو بكتيبة الإعدام... وجدير كذلك بالذكر ماجات به منظمة العفو الدولية من أن بعض

السجون الأمريكية، وعلى سبيل المثال تلك الواقعة فى ولاية كولورادو، هى أكثر سجون العالم عدم احترام لادمية الانسان، حيث تحول المسجونين إلى مجرد آلات، ليس بينهم أية لقاءات إنسانية، وهم موضع حراسة الكترونية ليل نهار. ولا يجب أن ننسى أن تلك السجون مخصصة بالدرجة الأولى للمسجونين السياسيين تقوم مؤسسات خاصة عليها، فتحيلها فى بعض الأحيان إلى معسكرات حقيقية للموت وسط هدوء ملؤه ضماير مطمئنة وأفضل انواع الإدارة الممكنة على صعيد سوق الحقوق.

عدل منتهك طيلة ثلاثة عشر عاما:

وإذا نظرنا إلى ولاية بنسلفانيا فقط لوجدنا ان من بين مايقرب من مئة وخمسين رجلا وامراة، ينتظرون تنفيذ حكم بالإعدام، تبلغ نسبة الأفارقة الأمريكين بينهم إلى حوالى ٦٠٪. بينما هم أساسا لايمثلون سوى نسبة تصل من ٦ إلى ٩٪ فقط من إجمالى حجم السكان، الأمر الذى يدل بالطبع على وضع اجتماعى واقتصادى وسياسى ورمزى عام فى بلد لايسعنا أن نتعامل معه فقط وبصورة مجردة من خلال إحصائيات سكانية أو تلك الخاصة بالشرطة أو القضاء.

إن هؤلاء للهممين يقضون ما بين ٢٢ إلى ٢٣ ساعة يوميا فى الزنزانة فى ظروف أقل ماتوصف بأنها قاسية وغير إنسانية، وهم محرومون من كافة الحقوق بصورة تتزايد منذ عام ١٩٩٢. إذ لم يعد من حقهم الحصول

بحقوقهم فى حرية أن تصل الكلمة إلى العامة. وسبيلهم إلى ذلك إما قتلهم أو زجهم فى السجن أو نفيهم خارج البلاد أو من خلال الرقابة التى تفرض عليهم بجميع صورها.

إن «أبا جمال» الذى لم يتغير قط، والذى بقى «صوت من لأصوت لهم» وقبل كل شىء، مسجوناً سياسياً. وبما أن حياته معرضة للخطر فإنه يمثل لنا اليوم كافة الأصوات، بل هو الصوت ذاته، صوت من كل تلك الأصوات المظلومة. ولن تكف عن الإصغاء إليه.

إن أبا جمال ليس بحاجة لأن يذكرنا بما نعلمه يقيناً، بأنه، ليس مجرد شاهد ومناضل لما يحدث وإنما هو أيضاً رجل كلمة وكاتب.

ليس أبا جمال هو فقط أول من ذكر الولايات المتحدة بحرية الصحافة وحرية الكلمة التى يتشدقون بها بينما يلغون بالآخرين الذين يتحدثون عنها إلى الموت.

إن أبا جمال ليس مجرد صحفى له شعبية وإنما هو إنسان لقى عقوبة وخضع لمعاملة قاسية لتأليفه هذا الكتاب «صورة حية من عمر الموت»

لقد وضع أمام العالم صورة لما يحدث فى عمر الموت وهو يذكرنا بسخرية شديدة أن الكتابة تعد جريمة فى بنسلفانيا التى شهدت أول تعديل للدستور!

وحين يتصحن «أبو جمال» من داخل عمر الموت بمواصلة الكتابة فإن تلك الدعوة تملأ علينا منهاجا تفسير عليه. فهذا الأمر يدعونا كى نتذكر ميثاقنا

على أية كتب أو أجهزة راديو، مما يعنى انتفاء أى اتصال لهم بالعالم الخارجى. وما أذكره فى هذا المقام بشكل عابر وسريع ويدون الخوض فى التفاصيل لا يمكن إلا يحرك إحاسيس أحد ليقدم المساعدة سواء فى صمت أو بشكل إيجابى لهؤلاء السجناء. ولكن بعيداً عن الاستنكار أو الثورة التى يتعين علينا أن نبديها، أود أن أوضح أيضاً بعض الأسباب التى دعت البرلمان الدولى للكتاب بصفته الحالية أن يعقد العزم على أن يكون له دور ومبادرة فى ظل هذا التحرك الكبير.

حتى وإن كان وجود ألف دليل لا يكتفى لإقناعنا بأن العدالة قد انتهكت فى قضية أبو جمال طيلة ثلاثة عشر عاماً أو يزيد، وحتى إن لم نتيقن من أن قضيتته تتطلب على الأقل مراجعة شاملة لها، فإن البرلمان الدولى للكتاب يعارض من منطلق المبدأ، هذا المبدأ ذاته، المتمثل فى التعذيب على أيدي رجال الشرطة والمسؤولين بالسجون وكذلك مبدأ الحكم بالإعدام وبالتالي بديهي، إننا ضد أى انتهاك لحرية الكلمة أو الكتابة وضد أى عنف أو أى إعاقة للحرية التى تفرضها بعض القوى الحكومية كانت أم غير حكومية، على المفكرين، كتابا وعلماء وصحفيين.

الكتابة جرم:

وفى هذا الصدد، فإن حكم الموت الصادر ضد أبو جمال يماثل ما يحدث على الصعيد العالمى. فهناك من يحاولون أن يخرسوا العديد من المفكرين والكتاب والصحفيين بل ومن الرجال والنساء، ممن يطالبون

أولا بها المبادئ التي يسارعون بتصديرها في عبارات رنانة إلى دول العالم الأخرى. وإلا فإن كل حديث بليغ عن «الضمير الحي» لن يكون سوى حركات تكتيكية الهدف منها زجر الآخرين كي يرتدعوا كما قال موميا أبو جمال، الذي أترك إليه الكلمة ليمهر بها حديثاً عن شخص مازال على قيد الحياة ونحمل له كل تحية وتقدير. يقول أبو جمال: «أن مجرد تأليف لهذا الكتاب يكشف الفشل الذريع لمخططات التخويف التي يديرها، كما أن مجرد إقدامكم على قراءته سيكون له ذات الأثر».

وحقيقتنا. إن الاستمرار غير المشروط في الكتابة إنما يهدف لأبعد من مجرد مصلحة لرابطة كتاب أو لحماية مجتمع الأدباء. أنه لم يهدف أبداً لهذا واليوم أكثر من أي وقت مضى.

وحيثما نشهد «الدول الديمقراطية الغربية الكبرى» تزهو بأنّها تلقن دول العالم دروساً بشأن حقوق الإنسان، وخاصة الدول التي تنتهك بالفعل وبشكل متزايد وبكل العجرفة حقوقاً لا تسقط بالتقادم، فإننا نرى أنه على من يلقتون الدروس أن يبدأوا ببلادهم، فيحترموا



١. انشأ جاك دريدا البرنامج الدراسي للكتاب في يونيو من عام ١٩٩٢. ويرأسه منذ عام ١٩٩٤ سلمان رشدي. يضم البرنامج قراءة الثلاثينات كتاب من كافة أنحاء العالم. وهدفه هو «تنظيم تضامن ملموس مع الكتاب الذين يتعرضون بشكل متزايد لتهديدات في عملهم وحياتهم». ومن أهداف البرنامج كذلك، توفير «مكان للتأمل وتبادل الآراء حول مختلف أشكال الالتزام التي تستتكر كل تبعية سياسية وكل عملية لا تهدف سوى الدعاية الإعلامية».

جدي عبد الحافظ

يُعد تقديم جاك دريدا كفيلسوف غربي معاصر إلى القارئ العربي الذي لا يعرفه عمل في غاية الصعوبة، ليس لأن شهرته العالمية اليوم قد تعدت قارات العالم، أو لأنه أضحي مثار اهتمام وسائل الإعلام والميديا ليس في أوروبا فقط أو في فرنسا موطنه، ولكن أيضا في الولايات المتحدة التي اهتمت بأعماله أكثر مما اهتم بها في أوروبا وليس أيضا لأن أعماله تخطت الفلسفة إلى مجال الأدب ومجالات العلوم الإنسانية المختلفة وأصبح وجهه كزعيم لحركة التفكير في الفلسفة والأدب يطبع الحقبة الحالية، حقبة ما بعد البنيوية، أو لما يثيره من خلخلة وزعزعة للأسس التي يقوم عليها الفكر الغربي بحيث أضحي الحديث عنه يعرّى ويجذب الباحث والقارئ، إلا أنه في الوقت نفسه يثير القلق، ويضفي الغموض والالتباس تماما كما تفعله فلسفات ما بعد الحداثة يرفض بناء نظام فلسفي ويهتم بالخبرة والاطلاع، إلا أنه بكتابته يقع فيما يرفضه، إذا اعتبرنا نظريته في «التفكيك» يمكن أن تشكل هذا البناء الفلسفي الذي يرفضه! كما تلعب خلفيته الدينية (اليهودية) دورا في تشكيل أفكاره، خاصة فيما يتعلق منها ببعض الممارسات كالختان مثلا الذي يقول عنه «تحت مسمى الختان اتساع غالبا (والعقيدة أيضا هي مسار هذا السؤال أو هذا الطلب) إذا ما كان ثمة حدث «فعلي» يمكنني اجتراره؛ ليس لأتذكره، ولكن لإعادة تمثله، وإعادة إعطائه الفاعلية على شكل ذاكرة دون تمثيل (...) معنى الختان من بين ما يعني نوعا من العلامة (التي) تبقى في الجسد، واضحة غير قابلة للانفصال (...) إنها أيضا وقت للتوقيع (من الآخر أكثر منه آخر) الذي تتركه يتسجل في طائفة أو في تحالف لا يمكن محوه... عشرات الأسئلة تتدافع حينما نهم

جاك دريدا

بين مشوار الحياة والتفكيك

وبدا قلقه وعدم تكيفه، وانسحابه «مذكراته الشخصية»، وفي الفترة نفسها بدأت قراءاته المكثفة حيث قرأ: روسو، وأندريه جيد، ونيقشمه، وفاليري، وكامى. وفي الفترة من سنة ١٩٤٩ وحتى سنة ١٩٥٠ أمضى تجربة مريفة فى مدرسة لوى لى جران الداخلية. ويصبح طالبا فى مدرسة المعلمين العليا بداية من العام الجامعى، ١٩٥٢ - ١٩٥٣، حيث تعرّف منذ اليوم الأول على الطالب لوى التوسير (الفيلسوف الكبير فيما بعد) المولود أيضا بالعاصمة الجزائرية، وتتعمق صداقتهما التى استمرت لأكثر من تسعة عشر عاما.

يسافر فى سنة ١٩٥٣ لمدة عام إلى لوفان حيث أُرشف الفيلسوف الألمانى هوسرل، فيطلع عليه، وتأتى شرة هذا الاطلاع فى صورة بحث للحصول على «دبلوم الدراسات العليا» وكان البحث تحت عنوان «مشكلة التكوين فى فلسفة هوسرل»، وهى الدراسة التى نُشرت فى سنة ١٩٩٠ بالطبوعات الجامعية الفرنسية، وفى هذه الفترة بالذات سنة ١٩٥٣ يرتبط بصداقة مع ميشيل فوكو، وكان دريدا يتابع محاضراته، وفى العام الجامعى ١٩٥٦ - ١٩٥٧ يحصل الطالب جاك دريدا على الأجراسيون (شهادة الاملية للتدريس بالمدارس الثانوية للسنوات النهائية) فى الوقت الذى يحصل فيه أيضاً على منحة خاصة كمستمع بجامعة هارفارد وكمبريدج بغرض الاطلاع على الميكروفيلم للأعمال غير المنشورة لهوسرل، وفى صيف سنة ١٩٥٧ فى بوسطن يقر الزواج من مرجريت أوكوتيريه، وهو ما سيثمر عن ابنه بيير فى سنة ١٩٦٣، وجان ١٩٦٧.

وفى الفترة من سنة ١٩٥٧ إلى سنة ١٩٥٩ كان عليه قضاء فترة خدمته العسكرية ، وهى فترة عصيبة فى

بالحديث عن هذا الفيلسوف، إلا أن أهمها فى نظرى - لماذا انتشرت فلسفته بهذا القدر من الاتساع فى الولايات المتحدة أولا، ولماذا لم تحظ بنفس الاهتمام أولا فى أوروبا؟ هل هناك علاقة ما فى صلب هذا المشروع الدريدى وبين المناخ الفكرى والسياسى فى الولايات المتحدة الذى يهدف أيضا إلى «تفكيك» الوحدات السياسية فى العالم لفتح الباب على مصراعيه لنجاح العولمة؟! مجرد تساؤل.

إن صعوبة تقديم جاك دريدا تنحصر فى الأساس إلى صعوبة مصطلحاته وتعبيراته اللغوية التى يحتتها تحقا، وفى كثير من الأحيان يخترعها على نحو غير مسبق. مع هذا سوف نحاول أن نركز فى تقديمنا هذا على مشوار حياة الرجل إضافة إلى مصطلح التفكير.

مشوار الحياة:

ولد فى سنة ١٩٢٠ تحت اسم جاكى دريدا فى الخامس عشر من يوليو فى البيار أحد ضواحي العاصمة الجزائرية. وفى الفترة من سنة ١٩٤٣ وحتى سنة ١٩٤٧ يقضى فترة دراسة غير منتظمة ملؤها الشغب والرياضة وكما يقول هو «صايب». كان يعضى أكثر وقته فى تلك الفترة فى الاستاد أكثر مما يقضى فى المدرسة، وكانت كرة القدم والمباريات مع السجناء الإيطاليين، وسباقات الجرى وأى نوع من تلك المسابقات كانت تمثل مصدر الاهتمام الأول فى حياة تلك الشاب. كان يود أن يصبح لاعبا محترفا فى كرة القدم، وانعكس كل هذا على حياته الدراسية إذ لم تكن بدرجة النجاح نفسها ومن هنا فشل فى الثانوية العامة فى يونيو سنة ١٩٤٧.

الموجه لنقد فلسفي يتصف بالجذرية، والنفاذ إلى عمق هذه «المتافيزيقا» المفترضة، لحسن الطالع يقوم الزميلان د. أنور مغيث، ود. منى طلبة بعمل المراجعة النهائية لترجمتهما لهذا الكتاب هذه الأيام.

وفي أثناء حركة الطلاب في مايو ١٩٦٨ نجد جاك دريدا - لحد ما منسحبا - بل ومتحفظا على بعض أوجه الحركة، ذلك كله على الرغم من مشاركته في التظاهرات، وفي تنظيم الاجتماع العام الأول بمدرسة المعلمين العليا التي كان يعمل بها.

وفي عام ١٩٧٢ ينشر كتابيه «التشتت»، و«هوامش الفلسفة»، ويعقبهما في سنة ١٩٧٣ بكتابه «أركيولوجيا الباطل» مقدمة في دراسة أصل المعارف الإنسانية لدى الفيلسوف كوندريك. وفي سنة ١٩٧٤ يفتتح مجموعة «الفلسفة بالقتل» لدار نشر جاليليو التي تأسست في تلك الفترة، وذلك بالاشتراك مع كوفمان، ولاكو لاباتر ونانسي ويعتبر ١٩٧٤ عاما مليئا بالنشاط لفيلسوفنا فبالإضافة إلى ما سبق يقوم بتحرير مسودة مشروع لتأسيس فريق للأبحاث حول التعليم الفلسفي، ويؤسس بالفعل هذا الفريق مع أصدقائه وزملائه وبعض الطلبة. كما نشر في العام نفسه كتابه مسحة حزن GLAS.

وفي عام ١٩٧٥ كان قد ارتبط بجامعة چوون هويكيس، مما أتاح له أن يقوم بالتدريس لعدة أسابيع في العام في جامعة يال الشهيرة بالولايات المتحدة حيث بول دي مان وهيليس ميلر، ويانضمم دريدا وبلوم وهارتمان بيداً ما يُسمى «بمدرسة يال» حيث تبدأ النقاشات والحرب الفكرية حول غزو مصطلح «التفكيك» للقارة الأمريكية.

حرب التحرير الجزائرية، ويطلب أن يقضى فترته تلك كمدرس لمدرسة أطفال الجنود وكانت بضاحية كوليا القريبة من العاصمة الجزائرية.

ويقوم بعد ذلك بالتدريس في جامعة السوربون لمادتي الفلسفة العامة والمنطق في الفترة من سنة ١٩٦٠ وحتى سنة ١٩٦٤، وهي فترة ثرية في حياته حيث عمل مساعدا لأربعة من كبار الفلاسفة: باشلار، وكانجيليم، وبول ريكور، وجان قال.

وفي نهاية تلك الفترة يُقَبَّل بالمركز القومي للبحوث العلمية CNRS وما يليه حتى يستقيل ليقوم بالتدريس في مدرسة المعلمين العليا بناءً على دعوة هييبوليت وصديقه القوسير ويظل يعمل بالتدريس كمساعد حتى سنة ١٩٨٤.

وفي عام ١٩٦٧ ينشر دريدا ثلاثة أعمال مرة واحدة: الكتابة والاختلاف، والجراماتولوجيا، والصوت والظاهرة. ووضح في هذه الأعمال أسلوبه الخاص الذي خرج عن المألوف وأخذ يشد الانتباه. إذ بدأ معلقا على فلسفة هوسرل الفونومولوجية في الأبحاث المنطقية وبين كيف أن هذه الفلسفة رغم أنها تقصر إلا أنها في الوقت نفسه تعمل على إخفاء نظام ترانثي يسم بطابعه مجمل الثقافة الغربية. ويقرر دريدا بأنه للخروج من هذا «الحصار الميتافيزيقي»، أو بمعنى آخر من تلك الحكمة التي أحكمها العالم لتبرير بالتدليس بعضها من أوجه النظام القائم (سلطة الأب المطلقة، سلطة الدولة، وسلطة الحق، وسلطة الجميل.. الخ). ولعل هذا نفسه ما أصبح فيما بعد مشروع جاك دريدا الفلسفي، حيث أصبح كتابه «الجراماتولوجيا» أو علم الكتابة يُشكِّل الخيط

١٩٨٩ يلقى المحاضرة الافتتاحية للندوة الكبرى التي نظمتها «كارديون سكول للقانون» بنيويورك حيث كان دريسدا يقوم بالتدريس في المدينة الجامعية، وتتصب محاضراته حول «التفكير وفلسفة العدل».

وفي عام ١٩٩٠ ينظم سيمنارات في أكاديمية العلوم بالاتحاد السوفيتي السابق، وجامعة موسكو، كما يلقى المحاضرة الافتتاحية للمؤتمر الدولي الذي نظمه فريد لشدر بجامعة كاليفورنيا بولس انجلوس حول «الحل النهائي - حدود التمثيل». كما ينظم معرضا للرسوم بمتحف اللوفر. وفي العام نفسه ينشر كتابيه «هيد جر والسؤال»، و«ومن القانون إلى الفلسفة»، وينشر في سنة ١٩٩٤ «سياسات الصداقة»، و«اشباح ماركس».

التفكير :

على النقيض من كل التراث الغربي الذي يفهم «التفكير» Deconstruire، يؤكد جاك دريدا أن الكتابة ليست افتراض الأسوأ، أو أنها حيلة، بل وينبغي أن تكون حتى شيئا زائدا، أو حادثة بالنسبة للكلام الحي. على العكس فهو يرى الكلمتين المزدوجتين كلام/ كتابة - كما سئرى تفصيلا - يتجزئا في ظاهرة أصيلة ويعتريها اللغز، «الاختلاف» Différence أو «الأثر» Trace يدركا كمنتج. كلعبة لا تدرك إلا من خلال الاختلافات التي تنتجها - بعبارة أخرى ثمة غيرية alterite مؤسسة (غياب، تأخر، غرابية) تمنع كل تخصيص يمنحه الفكر لذاته: «ليس فقط أنه ليس ثمة مملكة للاختلاف» كما يقول في هوامش الفلسفة - ولكن هذه تعمل على هدم كل مملكة. يظهر التفكير إذن كما لو كان الطلب المستحيل لمعطيات الحس منقولة بلا حدود من نص إلى نص آخر دون أمل في الوصول إلى نتيجة ما.

وفي عام ١٩٧٨ ينشر «مناخس أساليب نيتشة»، كما ينشر «الحقيقة في الفن التشكيلي». وفي سنة ١٩٨٠ تناقش رسالته للحصول على دكتوراه الدولة بالسوريون ويؤسس مع بعض الأصدقاء في سنة ١٩٨١ جمعية «جان هيس» وذلك لمساعدة المثقفين التشكيكيين المنشقين والمضطهدين، وعمل نائبا لرئيس الجمعية، ويسافر في العام نفسه إلى براغ ليقوم بتنشيط أحد السيمينارات السرية. ويتابعه البوليس السري لعدة أيام، ويُقبض عليه ويستجوب في نهاية السيمينار، خاصة أثناء مغادرته مطار براغ حيث يقتشه البوليس ويذمى وجود ممنوعات بامتعته، ويُسجن على ذمة التحقيق معه بتهمة تهريب المخدرات. وتثار حملة توقيعات من أجل إطلاق سراحه. ويُفرج عنه ويُطرد من تشيكوسلوفاكيا بعد تدخل الرئيس الفرنسي آنذاك فرانسوا ميتران والحكومة الفرنسية.

يُطالب دريدا مشتركا مع فرانسوا شاتليه، ودومينيك ليكور، وجان بيير فاي في سنة ١٩٨٣، وزير البحث العلمي والرأي العام بضرورة إنشاء الكوليج الدولية للفلسفة حتى تُقدم الفلسفة بطريقة مختلفة عن الجامعات التي تهتم بتاريخ الفلسفة، وحتى تعمل الكوليج على الدفع بتشجيع مساحات الإبداع بين المترددين عليها، وبالفعل تُؤسس الكوليج ويُنتخب فيلسوفنا كأول مدير للكوليج الدولية للفلسفة/ كما يشارك في تنظيم معرض «الفن ضد التمييز العنصري» ، وفي المبادرات التي أسهمت في تأسيس المؤسسة الثقافية ضد التمييز العنصري والتي عمل فيها عضواً بمجلس الأوصياء. وأيضا في لجنة الكتاب من أجل نُبأسوت ماندبلا. ويُنتخب في العام نفسه أيضا مديرا للدراسات في المدرسة العليا للعلوم الاجتماعية. في سنة

ومصطلح التفكير مأخوذ عن رجال النحو، وهو لدى دريدا يعبر عن فعل الفك، وفك بنية، وزعزعة أسسها بهدف العودة إلى الحركة الأصلية للاختلاف الميتافيزيقا تُخْتَلَق على حساب محو الكتابة (متهمة بتجميد الفكر) ولصالح 'الكلام'. من هنا فهي تسهم في أن تجعل من الكلام حجة فرعية قاطعة.

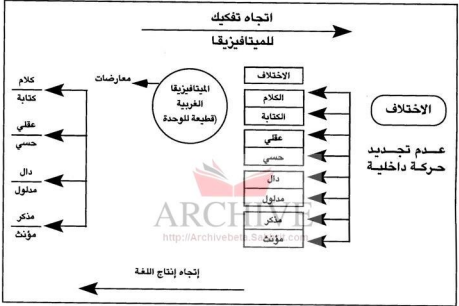
ذلك هو التمييز الذي يتأكد في «الزعة الرمزية، Logocentrisme إذ تمنح الكتابة أمام الكلام الحي - إنه افلاطون الذي أدان المكتوب في محاوره فيدروس، ولكنه أيضا درس الكتابة لدى ليفي شتراوس في كتابه «لدارات الحزينة» الذي يحل ويقدم الكتابة كوظيفة للعنف. هكذا حاول دريدا من خلال كتبه «الكتابة والاختلاف» و«عن الجراماتولوجيا» أو علم الكتابة، و«التشيت»، و«مسحة حزن» أن يقدم للقارئ فكرته عن «مهمة الميتافيزيقا كبدئية، وأن ما تعمل الميتافيزيقا على إخفاؤه هو سيولة العمق الذي يظل في حالة حركة». وتظل رهانات الكتابة - في نظره - غير قابلة للتحديد، موضحا أن الكتابة لا تترك نفسها لتخضع للكلام، وأنه يمكننا فتح وتعميم مفهوم الكتابة ونشره حتى في الصوت، وفي كل آثار الاختلاف، وكل علاقاتنا مع الآخر.

وفهم جاك دريدا الفلسفة على أنها قراءة نقدية للنصوص، ولم يقتصر في قراءته على هوسرل والفنومولوجيا، بل توجه أيضا لهيجل واليونان، ولكل الخطابات المناقضة للميتافيزيقا بصرف النظر عما إذا كانت فلسفية أو غير فلسفية حيث اهتم بـ«ليفينا» و«جورج باتاي»، وأنطوان أرتو وغيرهم... ولعل هجومه على أسبقية الكلام كساس مشترك للدين والميتافيزيقا

- يحاول دريدا خلال عمل هيدجر إعادة إيجاد المركز الحقيقي للفكر. فيصاغ مفهوم «الاختلاف»، ويبين بشكل جديد آلية «التفكير»، وهو مصطلح سبق لهيدجر من قبل أن قام بتحليله، ولكن بمعنى مختلف. ويهتم دريدا بالكلمتين المزدوجتين كتابة / كلام، مخلصا في ذلك للتأمل المعاصر الذي يجعل من اللغة واحدة من المجالات الأساسية للبحث الفلسفي.

بُنيت للميتافيزيقا الغربية - حسبما يرى دريدا - على معارضات المفاهيم (عقلي/ حسي، داخل - خارج، داخلي/ خارجي، فاعل/ مفعول، كلام/ كتابة، .. الخ) حيث تميز في الغالب أحد هذه المصطلحات عن الأخرى. ومن هنا يأتي عمل دريدا الذي ينصّب هنا على تجاوز هذه المعارضات بـ «تفكير» الميتافيزيقا للوصول إلى الاختلاف أصل وحركة لإبداع الاختلافات. ويعتقد دريدا هنا أن في قدرته إعادة الوحدة الأصلية المفقودة أو التي نسيها الفكر الغربي. يهدف إذن إلى تجاوز المعارضات المفاهيمية الجامدة بتجذير مزدوجات المفاهيم في الاختلاف. وإذا تسامنا عما يقصد بالاختلاف فإن الإجابة تتحدد في عمل الفكر الذي يخلق لنفسه طريقا من وهم الحضور والذي هو وجود لعبة الاختلافات المنتظمة وحركتها المنتجة. عمل دريدا على إبراز السيولة الأصلية للاختلاف في ذات المزدوجتين كلام/ كتابة. إذ يعود إلى عمقه الديناميكي للتصنيف بالسيولة ويتصف أيضا بصعوبة الوصول إليه: إذ أنه ليس بحسي ولا هو بعقلي. إنه عندما نعثر على هذا العمق المتحرك وعندما نتجاوز كل المعارضات المفاهيمية في هذه اللحظة يدرك دريدا تفكير الميتافيزيقا الغربية التي قمعت هذه السيولة الأصلية.

التفكيك عند جاك دريدا (نقلا عن أطلس الفلسفة)



كما يدافع دريدا عن النزعة الإنسانية Humanisme إذ يرى أن أية قطيعة مع النزعة الإنسانية لا يمكن تصورها على أنها قطيعة نهائية، وكما رأينا من قبل فإن مفهومه للنشاط الفلسفي يتحدد في اعتباره «تفكيكا»، وقد كرس نفسه في إعادة قراءة تتسم بالدقة لخطاب حول النزعة الإنسانية لهيدجر، حيث حاول أن يوضح أنه رغم شجاعته يظل مهموما بشكل كبير بسنوسالجي الإنسانية، بالقرب وبالحضور، وتكشف هذه المصطلحات

يأتي في هذا السياق ، كما ركز في أعماله على نقد «العلامة» Signe. وهي مفهوم يستخدمه التراث الفلسفي دون مناقشة. واهتم دريدا أيضا بالعلوم الإنسانية، خاصة فيما اتصل بالأسس اللغوية لعلم النصوص Textopogie ، ولعل كتابه Glas. يوضح هذا عندما عرض جنبا إلى جنب بشكل تخطيطي نصين نقدي وأدبي في الوقت نفسه لكل من هيجل و جان جينيه.

أبدا إلا تعديل غموض النهاية فى لعبة الموت. فى قراءة هذه اللعبة نستطيع أن نفهم السلسلة الآتية فى كل اتجاهاتها: نهاية الإنسان هى التفكير فى الكائن، والإنسان هو نهاية فكر الكائن، ونهاية الإنسان هى نهاية تفكير الكائن. الإنسان منذ الأزل هو نهايته الخاصة، بمعنى نهاية ذاته. الكائن منذ الأزل هو نهايته الخاصة، بمعنى نهاية ذاته».

من خلال دريدا عن إشارة على عدم قدرة على الالتزام الكامل فى طلب الاختلاف والغيرية. أى لفكر يظل منغلقا على ذاته، بمعنى داخل منطق الهوية الذى لا يعرف أن يتيح مكانا للانفتاح على الآخر. وهو يتساءل إذا ما كان هيدجر نفسه يظل مأخوذاً فى هذا الاتغلاق من إنن الذى سيعمل على التحرر منه؟
يقول دريدا فى «الهوامش»: «فى فكر ولغة الكائن، نجد نهاية الإنسان مقررة منذ الأزل، ولم يفعل هذا القدر



حمد على الكردى

ربما يشكل "جاك دريدا" ظاهرة فريدة بالنسبة للفكر العربى، وإن كانت ظاهرة التفكير الملازمة لمنحاه الفلسفى قد أصبحت فى عداد الأفكار الشائعة سواء أطبقت عن دراية بأبعادها الإستمولوجية والأيدولوجية، أم عن مجرد محاكاة لموجة رائجة فى الغرب وبوجه خاص فى أمريكا؛ إذ أنه من العجيب حقاً أن يلقى فكر دريدا من الرواج فى الولايات المتحدة الأمريكية ما لا يلاقيه إلا أقل القليل منه فى فرنسا. فماذا تعنى إذن ظاهرة "التفكيك" التى يدعو إليها هذا الفيلسوف، والتى يشغف بها بعض من أصحابه مثل "فيليب لاكو - لاهارت" و"جان - لوك

نانسى" و"جوفريه بينيجتون"؟

إن التفكير لا يعد، فى الواقع، مذهباً ولا يشكل نسقاً متكاملأً أو رؤية عامة تقوم على ثوابت محددة؛ وهو وإن كانت تُنسب أبوته إلى "هيدجر" بفعل التماثل بين مفهوم "التنقض" (destruktion) ولفظة التفكير (déconstruction)، فإنه، فى نظرتنا، بعيد كل

جاك دريدا وفلسفة التفكيك

من دائرة النسق الذى شكله وبناء أعظم الفلاسفة
المثاليين الألمان، وهو "هيجل". ويُشهد لهذا
الأخير بأنه "خاتم" الميتافيزيقا الغربية بحيث لا مجال
بعده إلا اكتشاف وارتياد دروب جديدة، حتى
ولو أصبح هذا الارتداد غاية فى نفسه، تمامًا كما
تصبح الرحلة غاية فى نفسها طالما أن الوصول هو
نهاية لكل ما فجرته من تساؤلات وحققته من
اكتشافات.

إن مصطلح "التفكيك"، الذى صكه
"دريدا" لترجمة عبارة "هيدجر" فى كتابه
"الوجود والزمان" (١٩٢٧)، لا يقصد به - كما
يقول "ديكومب" - الهدم والتخريب، وإنما إعادة
ترتيب عناصر الخطاب على طريقة أهل النحو؛
ذلك أن مقطع النفى (de) يراد به هنا خلخلة
تركيب الجملة لبيان الطابع الاتفاقي البحث
للعلاقة بين التركيب اللغوي ومرجعته؛ ففى
قصيدة الشعر أو فى الخطاب الفلسفى - مثلاً - لا
تخضع الجملة لمنطق المرجع الخارجى وإنما
لضرورات الصياغة الشعرية أو الفلسفية. وتبرز

البعد عن تشكيل رؤية فكرية عميقة أو شق طريق
فلسفى جديد، كما تأق إلى ذلك "هيدجر" أكبر
فلاسفة الوجود قاطبة.

وإذا كان "هيدجر" من عمالقة الفكر
على شاكلة أرسطو، فذلك لأنه أسس علمًا فكريًا
خرجت منه معظم إشكالات الفكر الغربى
المعاصر: قضية التأسيس وماهية الوجود التى
ردعا إلى الزمن المصدري الذى يختلف اختلافًا
جذريًا عن صورة التابع التى تقع عليها عند
أرسطو وعن صورته القبلية الخاضعة للمكان عند
كانط، وكذلك قضية موت الفن وصعود
التكنولوجيا وما يصاحبها من "صمت" العلم،
وأخيرًا وليس آخرًا قضية التفكير الأصيل فى قدرته
على تجاوز الفكر وأطروحات الوجود الزائف وما
يعتوره من أشكال الاحتجاب.

ماذا يبقى إذن من أمر "دريدا" ؟ إن هذا
المفكر، فى الواقع، مثله فى ذلك مثل "جيجل"
دولوز"، ينتهى إلى طائفة فلاسفة "الاختلاف"،
والاختلاف المطروح هاهنا محاولة يائسة للخروج

عملية التفكير بوضوح فى حالة ترجمة الشعر من لغة إلى لغة أو عندما نحاول نقل معانيه إلى لغة البشر^(١).

وفى الحقيقة إن "هيدجر" لم يستخدم عبارة "النقض" التى أشرنا إليها بهذا المعنى الأخير، ولعل "ديكومب" يقصد ما آل إليه هذا المفهوم على أيدي "دريدا" من معانى نقض "اللوجوس" وإبراز التناقضات الخفية التى يقوم عليها خطاب الأنطولوجيا الغربية، وفى الواقع كل أنطولوجيا، بين المعلن والمسكوت عنه، ولماذا نذهب بعيداً، و"هيدجر" يقول لنا تحت عنوان صريح : "نقض تاريخ الأنطولوجيا" ما نصه : «هذا النقض لا يجب أن يفهم بمعنى السلب، أى فى صورة نبذ للتراث الأنطولوجى. بل على العكس إننا بصدد كشف الإمكانات الإيجابية لهذا التراث، وهو ما يعنى دوماً تبين حدوده. وفى الواقع تنتج هذه الحدود من طريقة طرح السؤال ومن التحديد الذى يفرضه هذا الطرح على حقل البحث. وليس من شك فى أن

النقض لا يشكل هنا منحى سلبياً تجاه الماضى، وإنما يتوجه أساساً إلى الحاضر وإلى المعالجة الحالية لتاريخ الأنطولوجيا سواء فى صورتها كعرض للمعتقدات أو علم للمبادئ أو تاريخ للقضايا. إن النقض لا يرمى إلى دفن الماضى فى العدم إذ الغرض منه إيجابى، وتظل وظيفته النقدية مضمرة وغير معلنه»^(٢).

من ثم إذا كان "هيدجر" يسعى إلى إعادة طرح قضية الوجود بطريقة صادقة وأصيلة بعد طول احتجاب غير الفلسفة المدرسية واختلاط الميتافيزيقا بالأنطولوجيا وحتى عبر قضايا مثل الذات والعقل والكوجيتو، فإن مسعى "دريدا" جد مخالف. وذلك لعدة أسباب : منها أن فيلسوف التفكير لا يبغى - كما قلنا - التوصل إلى مجموعة من النتائج أو الرؤى البناءة؛ فهو لا يُعمل فكره التقويضى إلا من خلال بعض القراءات التفكيرية لنصوص الغير : لنصوص "أفلاطون" و"روسو" و"هيجل" و"هوسرل" و"سوسر" و"فرويد" و"مارسيل موس" وغيرهم؛

كما أنه لا يترك مجالاً معرفياً أو فنياً إلا ويجاول أن يثبث فيه روح التناقض بين المقدمات والنتائج أو بين المصدر المفروض والفروع المنبثقة منه.

أضف إلى ذلك أننا نراه يؤكد لنا، بالرغم من كل التناقضات والمفارقات التي يبرزها، والتي يستحيل معها قيام أى خطاب منطقي متسق، بأنه عاجز عن تجاوز لغة الفلسفة كما أسسها العقل اليوناني، وعن الخروج من إطار "اللوجوس" طالما أن كل تأكيد وكل نفى ليسا،

في نهاية الأمر، إلا عمليتين مؤكدتين لحقيقة واحدة، وهى حقيقة استحالة الكلام أو التفكير من الخارج. من ثم إذا كان كل تفكير مطابق أو مناقض لمسلمات العقل الغربى الموروث لا يتم إلا بواسطة آليات الخطاب الفلسفى الغربى نفسه، فماذا يستطيع "دريدا" أن يقدم لنا من جديد ؟ هذا ما نود اكتشافه.

إن الجديد الذى يطمح إليه "دريدا" لا يمكن أن يكون بحكم منطق التفكيك نفسه، وذلك بقدر ما يتوافق هذا المنطق، بشكل ما، مع

نظام الفوضى الذى تسعى إلى إثباته بعض نظريات العلم المعاصر^(٢) حيث لا فوضى من غير نوع من النظام، إلا جزءاً من نظام تخضع له عمليات التقويض و التفكيك عن طريق السلب، إذ لا سلب يقوم إلا على أساس من الإيجاب السابق عليه. وذلك أيضاً بقدر ما مهد "دريدا" نفسه هذه الفكرة خلال نقده لمفهوم "الجنون" عند "فوكو"^(٣)، إذ بينما يرى هذا الأخير فى ظاهرة الجنون السلب الذى قامت على نفى إيجابية العقل الغربى بحيث يترادف الجنون مع كل أشكال الآخر وتجلياته، يؤكد فيلسوف التفكيك أن "الجنون" لا وجود له إلا فى إطار نظام العقل نفسه، طالما أنه ليس إلا حاصل عمليات النفى التى لا دلالة لها ولا معنى خارج علاقات التمايز والاختلاف التى تشكل لغة العقل أو "اللوجوس" نفسه. بعبارة أخرى إن كل ما يقع خارج القواعد للمنظمة للغة العقل ليس كلاماً بالمرء ولا إنجازاً يُعتد به طالما هو لا يخضع لشروط الخطاب الفلسفى بما يعتمد عليه من نظام مفاهيمى

وإجراءات ضابطة لعمليات التفكير نفسه.

ومن ثم إذا كانت الإشكاليات التى يطرحها "دريدا" هى بطبيعتها واقعة داخل الخطاب الفلسفى، ولا تستطيع أن تقلت منه بتخطيه أو تجاوزه نحو العالم الخارجى، فهى لا تخرج عن كونها، وفقاً لعبارة "فتجنشتاين"، ضرباً من "الأعيب اللغة". ومع ذلك يكابر "دريدا" ويرفض أن تكون تفكيكيته ضرباً من فلسفة اللغة؛ كما يحاول الزعم بأن ما يسعى إليه من كشف لمناطق المغايرة والاختلاف أو لوجوه الآخر محاولة جذرية للخروج من حدود السلب الذى يجبه أو ينسخه الجدل الصاعد (aufhebung) فى حركته نحو التركيب حيث تتلاشى الصور "السلبية" للآخر وتتأكد، على أنقاضه، هوية المائل فى مطابقته لذاته.

كيف يمكن إذن إدراك "الآخر" إذا كان هذا الإدراك لا يتم إلا من خلال الخطاب الفلسفى الذى لا وجود له خارج مقولات "اللوجوس" اليونانى، الذى يُقر "دريدا" بأنه لا يمكن الالتفاف

من حوله، وبأنه لا يمكن العبث به وبما صار إليه من نسق شولى على أيدى "هيجل" إلا باصطناع الحيلة والمراوغة، وإلا بإضمار الغدر به من داخله على طريقة "العبد" فى الإيقاع بـ "سيده". أليس من الأجدى، إذا كان الأمر على هذا النحو من الاستحالة، الخروج من مستوى الأنطولوجيا إلى مستوى الأخلاق، كما فعل "لفيناس" مع "هيدجو" (٢٠) ؟ أو قبول الآخر فى واقعه أو فى غزبه الجذرية التى يستحيل على خطاب المائل أن يدخلها فى شبكته الدلالية من غير تعديل أو تطويع ؟

غير أنه يبدو أن "الآخر" الذى يسعى إلى اكتشافه "دريدا" ليس "الآخر" أو "المغاير" للمقابل للفكر الغربى، وإنما "الآخر" الداخلى الذى يقلت دوماً، بفعل "الاختلاف المرجأ"، من قبضة النظام الدلالى فى حال تحققه فى شكل من أشكال الإبداع. ذلك أن أى تحقق أو تعين للإبداع هو ضياع له، طالما أن الإبداع لا يكون، فى ماهيته، إلا المرة الأولى التى لا تتكرر؛ وهو لا يكاد يصل

إلى مرحلة الاعتراف به حتى يتحول إلى نظام مقنن أو مشروع قابل للتطبيق والتكرار، ويفقد من ثم ماهيته الإبداعية. ولكن هل يصبح الإبداع، على هذا النحو، مستحيلًا؟

إن "هريدا" يرى، لحسم هذه المفارقة، إعادة فحص مفهوم الابتكار في التراث الغربي وتعيين حدوده حتى يتمكن من تجاوزها. ويصل الكاتب إلى أن الإبداع في معناه الأصلي هو العثور لأول مرة على شيء أو موضوع أو فكرة على غير مثال سابق؛ وكذلك العثور على تقنية أو جهاز أو تنظيم فني غير مسبوق، وهو ما يسمى بالاختراع؛ ويفيد كذلك فعل العثور نفسه، أي فعل الكشف أو الاكتشاف (découverte) إلا أن ذلك كله لا يعنى أى نوع من التطابق بين مفهوم الابتكار، سواء أكان منصباً على الموضوع نفسه أو على فعل الابتكار والاكتشاف، وبين مفهوم الخلق، بمعناه الدينى المحض، أى الخلق من عدم (ex nihilo).

إن الإبداع فى المنظور الكلاسيكى

اكتشاف لشيء موجود أو لتنظيم فنى أو لغوى يقوم المبدع بإعادة ترتيب عناصره بعد سلخها من تنظيمات كلية سابقة، وقد تكون هذه التنظيمات رؤى للوجود أو نظرية علمية أو ضرباً من النماذج الإرشادية. إلا أن هذا الإبداع يظل متفرداً كحدث يتم لأول مرة. وإلا فقد سمة الابتكار والاكتشاف. ومن ثم، لا يخص هذا التفرد النظام المعرفى نفسه من حيث الموضوع، وذلك بقدر ما يفاجئه هذا الابتكار ويحول بينه وبين استيعابه ودمجه فى آلياته، وإنما يخص الفاعل الإنسانى. وهكذا يظل الإبداع فعلاً بشرياً محضاً ولا يكون ابتكاراً إلا فى إطار صياغة الحكم أو الجملة التى تربط ربطاً غير مألوف ولا مسبوق بين عناصر موجودة. وإذا كان هذا الابتكار يظل مرتبطاً باكتشاف حقائق جديدة، إلا أنها لا تخرج عن نطاق الإنجاز (performance) جمل جديدة وإعادة توزيعها بالنسبة لوظيفتها أو علامتها بالجملة الوصفية (constatives).

يبد أنه منذ نهايات القرن السابع عشر،

الذى لا يحدث إلا مرة واحدة وبطريقة متفردة،
يعمل الفكر الكلاسيكى على تعميمها، أى ربطها
بالموضوعية المثالية، ولكن ذلك فى صورة نظام
مثالى قابل -على شاكلة اللغة- للتكرار
والاستمرار ونقل المعارف المكتشفة سواء أكانت
هذه الأخيرة إجراءات فنية أو نظريات علمية
أو أنواعاً أدبية وأساليب فنية يمكن إعادة صياغتها
فى صورة مقاطع سردية قابلة للتوزيع والتوزيع
والتبديل.

وإنه لعجيب حقاً أمر هذا الابتكار، فهو
التفرد عينه، وهو المرة الأولى التى لا تانى لها؛ ومع
ذلك فتكراره ممكن، إلا أنه لا يستطيع ذلك،
سواء عبر مفهوم الكشف التقليدى أو عبر التقنية
المعرفية المستحدثة، إلا من خلال نظام اللغة ونسق
علاماتها ورموزها : هذا النسق الذى عليه أن
يقوم أولاً بخلخلته كفعل طبيعي ومصدرى متصل
بالخيال الإبداعى، وثانياً أن ينخرط فيه، على
الأغلب، فى صورة تنظيمية جديدة حتى يمكنه أن
يتحول بدوره إلى نظام منتج وقابل للاستخدام

وفى إطار فكر كل من "ديكارت" و"لينتز"،
يأخذ يغلب على موضوع الابتكار مفهوم
"الإنتاج" إنتاج لتقنية معرفية جديدة وليس مجرد
كشف لشيء موجود أو حقيقة موجودة ولكن
غير معروفة.

ومع ذلك، كما يذهب دريدا، فتقنية
الإنتاج المعرفى الجديدة لم تقطع كل عُراها بقضية
الكشف أو مبدأ الحقيقة التقليدية، ومصادق ذلك
أن المنطق الكلاسيكى (منطق Port-Royal) يميز

بين المنهج التحليلى الذى يُنَاطَب به ككشف حقائق
الأشياء وبين نظام العرض التركيبى الذى يحدد
عَلامَتنا نحن بالأشياء من خلال لغة جيدة يُحسَّن
فيها الربط بين "الحامل" و"المحمول"؛ وهو ما يربط
بين الحقيقة وبين الخطاب للمنطقى كتقنية كشفية
وتنظيمية للمعرفة؛ ولعل ذلك يمثل مُتصلاً فكرياً
من "ديكارت" و"لايبتز" حتى "هيدجر" القائل
بأن «الوجود هو بيت الكينونة».

ولكى تكون التقنية الجديدة ذات فعالية
وتأثير، حيث أنه لا يمكن الاكتفاء بفعل الابتكار

كفعل لثقافى مندمج ومستقر. إن الإبداع، كما نرى، وليد "الصدفة"، صدفة الكشف أو قفزة الخيال المبدع، غير أنه لا يصبح منتجاً أو مثمرًا إلا باغتراطه فى عالم الضرورات الذى تفرضه سياسات الدول الحديثة فى تنظيمها لإصدار براءات الاختراع وبرمجة البحث العلمى وتخطيط العمليات الثقافية. وهكذا يبدأ الابتكار طبعياً وفردياً وثنوياً، وينتهى بالاندماج فى النظام العام الذى يعمل جاهداً على تحويل الصدفة الخلاقة والطفرة الشاردة إلى احتمالية محسوبة وإلى هامش قابل للتعايش فى إطار المتجانس.

وإذا كان الابتكار يُحفظ، على هذا النحو، ويُلقى فى الوقت نفسه، فماذا يتبقى منه كإبداعٍ للمغاير وكتنشاق للاختلاف فى قلب المائل ؟ ليس من شك فى أن إفساح المجال للآخر ليس مجرد عملية سلبية محضة، فالآخر أى المختلف -فما يرى دريدا- ليس ملحاً بذات مغايرة ولا مجرد موضوع آخر أو شعور أو لا-شعور، ولربما يقصد فيلسوف التفكيك بذلك أن الآخر ليس

بمجرد صورة معكوسة فى مرآة (psyché) الأنا، وإلا لن يستطيع الخروج من دائرة الجدل الميجلى حيث يتلاشى التقيض على مستوى التركيب.

ولكنّ مهما يكن من سطوة قانون المائل الذى يحكم كل نظام، سواء أكان هذا الأخير خطة بحثية أو برمجة علمية أو تخطيطاً عسكرياً، فإن الرغبة فى إفساح المجال للآخر تُحقق، على الأقل منذ "كانط" وحتى "شليينج" و"هيجل"، فرجة فى عالم الخيال حينما يتحرر هذا الأخير من وظيفته الاستنساخية التقليدية (reproductive) ويرتفع إلى مستوى الخيال القَبلى المنتج. ومع ذلك، فإن هذا الاعتناق، الذى يرفع الخيال إلى مستوى قَبليات المعرفة وشروط تأسيسها، ليس بكافٍ -فى نظر "دريدا"- للإفلات تماماً من قبضة الحقائق الدوجماطيقية القائمة. ذلك لأن الخيال القبلى لا يُتيح للآخر التحقق إلا بقدر ما يمثل رغبة الكائن المحدود فى سعيه نحو التحقق فى إطار اللانهاية المثالية، وهو ما يجعل إبداع الآخر مجرد نقص أو فجوة تسعى إلى الاندماج فى مرآة

التفكيكى، وهى إشكالية إعادة إبداع الإبداع
لأننا، فى نهاية المطاف، لا نبتكر الآخر ولا نبدع
لغير - كما يقول "دريدا" - وإنما نفسح له المجال
ونشق له فرجة فى النظام حتى نفتح له طريقاً
للعبور؛ فالآخر ليس، فى واقع الأمر، إلا "النحن"
وابتكار الآخر ليس، فى نهاية الأمر، إلا إعادة
اكتشاف النحن وإعادة ابتكار عالمه فى تجاوزه لا
ينتهى^(٦).

ولكن ألا يقودنا اكتشاف النحن عبر
الآخر إلى مبدأ "الدائرة" وي طرح من جديد قضية
الخروج منها؟ أما زلنا فى إطار فلسفة "التكرار"
التي لا تتيح لنا، على طريقة اللغة / الكلام، إلا
ضروباً من التوزيعات الجديدة ولكن فى إطار
القواعد الملزمة؟ حتى وإن كان الجديد هو الذى
لم يتحقق بعد أو المجهول عينه. وكيف يكون
المجهول مجهولاً إلا بالرجوع إلى ضروب من
"الأولانيات" التأسيسية، حتى ولو كان "الأول"
لا يقوم، على طريقة "دريدا"، إلا بفضل "الثانى"
و"الأنتولوجى" لا يعتمد إلا بفضل "الأونطيقى"

الطبيعة الكلية، وهو ما يردنا من جديد إلى منظور
الأنا المتماثل ومنطق النظام المرفوعين إلى مستوى
اللامحدود.

إن العقبة الكود، التي تقف حجر عثرة
أمام دفعة الابتكار وبتكراته الأولية، تفر فى عودته
الحتمية إلى منطق المماثل لنفسه، وذلك منذ أول
تكريس له من قبل النظام أو القانون الذى يضمن
عليه شرعيته. ومن ثم، لا يتجاوز الابتكار حدود
الممكن ولا يخرج عن قبضة المنتظم الذى يحكم
تجلياته ويقيها فى إطار الحقائق المقبولة والمسموح
بها. ومن ثم أيضاً يرد الجديد إلى عالم الممكنات
التي يحددها النظام بالقوة، كما ينضم إلى قائمة
الأشياء المتوقعة. ولكن أليس ذلك معناه الحكم
على كل ابتكار بمرمانه من طبيعته الابتكارية،
تماماً كما نستتكر الإبداع ونحوه إلى بدعة، وهو
ما يقودنا إلى إلغاء هوية الابتكار نفسها!

إن الابتكار الوحيد الممكن يبقى، فى
الواقع، ابتكار للمستحيل وإبداع اللاممكن، وهنا
نقع فى إشكالية الإبداع كما يتجلبها الفكر

فى لغة "هيدجر" ؟

وتبرز "لعبة" الدائرة من خلال مفهوم "الهبة" الذى يسعى "دريدا" إلى تفكيكه انطلاقاً من أعمال عالم الاجتماع الشهير "مارسيل موس" وعلى رأسها كتابه "مبحث عن الهبة"^(٧). فالهبة، كما يخللها "موس" عند الشعوب البدائية، تدخل فى إطار التبادل، وإن كانت تتجاوز، من منظور الظاهرة الاجتماعية الكلية، عمليات التبادل الاقتصادى نفسها بحيث تشمل كل مظاهر التنافس فى إقامة الولائم والجماملات والاحتفالات الشعائرية وعمليات تبادل الخدمات الحزبية وإهداء الأطفال والنساء. ومن ثم، تكتسب الهبة، فى صورة "البوتلاش" التى يُعنى بدراستها "موس"، مجموعة من الدلالات الاجتماعية والدينية والرمزية والجمالية؛ كما تُبرز بهذا المعنى الشمولى ولفائف الإتفاق الزفى والتزوع إلى التنافس المخبون فى تبديد الثروات، وهو ما يُخرجها عن مجال التبادل الاقتصادى النفعى الذى تألفه المجتمعات الحديثة. إلا أن الهبة بما هى هبة تعد، من المنظور التفكيكى،

نوعاً من الاستحالة المنطقية؛ فهى كهبة لا تخضع للرد وإلا فقدت ماهيتها كهبة؛ وهى، من ثم، خارج الدائرة وخارج الزمن، وذلك بقدر ما ترتبط الدائرة بمحفل التبادل الذى يقوم عليه اقتصاد المنفعة؛ ويقدر ما يرسم الزمن حدود الإقراض ومواعيد السداد والاستحقاق ويقدر ما ترتبط ارتباطاً جوهرياً بدورة رأس المال وحركة الاستثمارات. وإذا كان لا بد من رد الهدية أو الهبة كما تفرضها عادات وتقاليد المجتمعات قاطبة، فإن ردها لا يخضع للزمن الدورى المحدد والمحدود، بل إن الهبة لا تخضع للزمن، وإنما تهبه لنا إذ أن الرد ليس إجبارياً وإن كان ملزماً، وذلك بقدر ما تخضع عمليات المنح والرد لنوع من الزمان المفتوح الذى يتحلى فى بعض المناسبات غير الدورية مثل حالات الزواج والميلاد والاحتفالات؛ ولعل أغرب أنواع الإلزام بالرد هو ما توصل إلى اكتشافه "موس" وهو إلزام تتميز به العقلية السحرية، وإن كنا نفهمه ونعقله، ويعنى به إلزاماً محايثاً للشيء نفسه وليس منوطاً بالعوامل

الذاتية إذ أن الهدية أو الهبة تحمل فى نفسها قوة داعية إلى الرد^(٨)، أى إلى وصل ما انقطع من قانون التبادل والاتصال.

ومن الطريف حقاً أن يربط "دريدا" بين هذه القوة المنوطة بالأشياء الممنوحة وبين الشروط القبلية لعملية التبادل التى تتيح الجمع بين الهبة والقرض، تماماً كما تتيح عملية الاختلاف المؤسس ("différance") قيام نظام الاختلافات البيئية والمرجاة. ذلك أن الهبة والقرض يتمايزان داخل نظام التبادل بقدر ما لا تخضع الهبة لما يخضع له القرض من شروط سعر الفائدة ومواعيد السداد، ويتماثلان فيما يجمعهما من علاقة تأسيسية بالزمن: الزمن المحدد والملزوم للقرض، والزمن الذى تمنحه الهبة فى صورة إرجاء وشوق وتوقع، الأمر الذى يحول الهبة إلى غودج مصدرى للقرض، كما يضاف عليها طابع القيمة مقابل الطابع النفعى للقرض. غير أن ارتباط الهبة، من منظور "البوتلاش"، بجنون الإنفاق المدمر، لما يصاحبها من نوازع المباهاة والتنافس، سرعان ما

يقلقل وضعها ويؤدى، فى منظور التفكيك، إلى بلبلة معناها وتبديد (dissemination) دلالاتها اللغوية^(٩).

على هذا النحو ينطلق "دريدا" فى سعيه نحو تفكيك معنى الهبة المصدرى ومحاولة نقله من دائرة التبادل الاقتصادى والاجتماعى إلى دائرة اللغة منتهياً بتفكيك المعانى والدلالات المتولدة عن عبارات المنح والعطاء والرد، وهو الأمر الذى لا يكل عن ممارسته فى قراءاته اللامتناهية لنصوص كبار المفكرين والمبدعين. وقراءات "دريدا"، فى الواقع، ليست قراءات مباشرة للنصوص ولا تطمع فى احترام خصوصيتها. بل على العكس إنها تحاول فض بكارتها وإنطاقها بما تخفيه بين ثناياها الظاهرة والباطنة، وهى لذلك تقع على تقوم عالم من الكتابة تحاول طيّه، وتتزامن مع عالم آخر من الكتابة تحاول شق طريقها عبره وتحديد مجال عملها وممارساتها من خلاله. إنها تتجاوز كل ضروب الكتابات الميتافيزيقية والأنطولوجية المحايثة لخطاب العقلانية الغربية، وفى الواقع لكل عقلانية

تأسيسية، وتتعايش مع كل أنواع الكتابات التي تعطي الأولوية لمادية النص وقدرته على إنتاج المعاني الجديدة وابتكارها لا عن طريق إظهارها من حالة الكمون إلى حالة الوجود، وإنما عن طريق إعادة التركيب أو "البناء"، وفقاً لعبارة "فاليري" الشهيرة، وذلك بعد التفكيك وبث الفقرة والاختلاف بين عناصرها التكوينية. ولقد أدت القراءة التفكيكية، التي يمارسها "دريدا" عبر إنتاجه المتدفق؛ منذ بدء حياته الفكرية والعلمية في عام ١٩٦٠ تقريباً وحتى الآن، إلى التمهيد حول بعض المحاور الرئيسية التي تشكل مجموعة من العلامات البارزة الدالة على طريقتيه الفلسفية التي تميزه عن بقية أقرانه من رواد الكتابة الجديدة مثل "فوكو" (أركيولوجيا الفكر) و"دولوز" (الكتابة السيكيوزوفينية والريزومية) و"لاكأن" (البحث عن لغة اللاشعور) و"ليوتار" (الميتاكتيكيات) وغيرهم. وتزاول المحاور الرئيسية في كتابات فيلسوف التفكيك بين مفاهيم العلامة والأثر والكتابة والوجه والصوت والعقار والاسم

العلم والتوقيع والسياق والهامش والزمن والاستعارة والمبة والأنوثة والبقارة والابتكار والسياسة والقانون والمؤسسات وشبه الترسندتالي والاختلاف والانغلاق والأنسا والآخرو والآلة ونقد الميتافيزيقا والفينومينولوجيا واللاشعور^(١).

وترمي العملية التفكيكية عند "دريدا" إلى كشف التناقض المبدئي بين مسلمات التراث الغربي المسكوت عنها، وهو الأمر الذي ينطبق على أي تراث، وبين الواقع الفعلي للممارسات الخطابية في شتى مجالات المعرفة. فكما رأينا التناقض الجذري الذي يقوم بين عملية الابتكار وضرورات التكرار التي لا مفر منها لإضفاء الشرعية عليه، وبين المبة وضرورات التبادل التي لا يفلت منها أي مجتمع بما هو مجتمع، فإنه يمكننا الإشارة إلى ضروب عديدة من التناقضات التي يبرزها "دريدا" بصدد المفاهيم التي أشرنا إليها، إلا أننا سنكتفي ببعض الأمثلة آملين في استكمالها فيما بعد.

على هذا النحو، يبرز لنا "دريدا" التناقض الغريب القائم بصدد العلامة اللغوية التي تُعرّف بأنها إشارة إلى معنى غائب وتُنسب إليها، في الوقت نفسه، وظيفة ثانوية بالنسبة لما لا يوجد إلا بها. ألا يدل ذلك على أنها البداية الحقيقية وليس المعنى الذي تشير إليه؟ كما أن ارتباطها بالمدلول الذي يُردُّ بدوره إلى المرجع الخارجى لا يقوم على أى أساس من المنطق أو التبرير؛ ومن ثم لا يمكن اعتبار تمثيلها للأشياء عملاً طبيعياً، وإنما مجرد عملية اعتباطية أو اتفاقية مجتعة. ومع ذلك، يذهب الفكر الميتافيزيقى إلى أن المفهوم أو المثال يلعب دور المصدر المؤسسى غير مدرك لمفارقة إسناد عملية تمثيل الفكرة أو الحقيقة المجردة إلى مادية العلامة؛ وذلك في الوقت الذي تزعم فيه المادية، وهذه مفارقة أخرى، أن الأفكار مجرد انعكاس للأشياء وللعالَم الخارجى. ومن ثم، يتبين لنا أن موقف "دريدا" لا هو متشاك ولا هو عمادى، فهو لا يفصل - كما يفعل "سوسير" - بين الدال والمدلول، لأن كل مدلول، في رأيه، ليس إلا دالاً

في علاقة مع دوالٍ أُخرى. ليس هناك إذن أسبقية في اللغة للمعنى أو الفكرة على العلامة، ولا للصوت الحى على مادية الكتابة إذ ليس هناك إلا علاقات تمايز واختلاف داخل اللغة.

معنى ذلك أن الكتابة ليست ملحقة بالمعنى ولا تابعة لها، فهي لا تحفظها من الضياع أكثر أو أقل مما تعرضها لمخاطر التحريف وسوء الفهم وزيف التفسير والتأويل، الأمر الذى يودى إلى تقويض المذاهب الإنسانيّة (humanisme) وما تعتمد من مبادئ الحدىس بالحقائق الأولية ومفاهيم القصدية والغاية وإلى تفكيك العلاقة القائمة بين المصدرية التأسسية وبين الوقائع الإمريقية. كما أن تحرير الكتابة من هيمنة الصوت الحى يعنى بالضرورة موت المعلم والمؤسس وأخيراً المؤلف، إذ أن الموت، حقيقةً كان أم رمزياً، شرط من شروط حياة الكتابة وغوها. إلا أن ذلك يخلخل العلاقة بين المرسل والمرسل إليه، إذ سرعان ما يحتل الثاني محل الأول ويفرض على ما تركه أو خلفه من "أثر" معانى

"الأدب" نفسه الذى يود أن يكون عملاً إبداعياً متفرداً ويحمل اسم صاحبه وتوقعه، إلا أن احترام هذه الفردية يشكل "ذنباً" باهظاً على كل قارئ مستقبلى إذ أن إعجاب القارئ بهذا العمل المتفرد يدفعه إلى عماكاته بقدر ما يدعو كل عمل إبداعى إلى الانتشار والتعميم، ومن ثم تضيع خصوصيته الفردية ويصبح "الاسم العلم" مجرد اسم أو علامة شائعة على طريقة فنى الكتابة أو الأسلوب^(١١).

ويطال التفكيك أيضاً لغة الفلسفة نفسها التى هي - كما يقول "دولوز" - علم المفاهيم، فإذا بصاحبنا يقحم فيها لعبة "الاستعارة"، التى تفيد فى أصلها اليونانى القديم معنى النقل والتحويل من مجال إلى مجال. ويهدف "دريدا" بذلك إلى تجاوز الحدود بين الفكر والفن أى بين التعبير العقلانى المنحرد وبين التعبير الحسى أو اللاعقلى أو بين "اللوجوس" و"الميثوس" بقدر ما يرجع الفكر، فى منظور التطور، إلى الأسطورة. وليس من شك فى أن هذا هو ما يمارسه الكاتب فى

ودلالات غير متوقعة، وفقاً لضرورات العصر ومتطلبات التطور والتغير، وهو الأمر الذى يربط عملية الكتابة بحركة الصيرورة والمستقبل أكثر من تقييدها بالماضى، وهو ما يجعل أيضاً من عملية "تكرار" علامات الكتابة عودة للمماثل وغيابة له، إذ أن كل عودة للنصوص السابقة ليست عودة حقيقية وإنما إعادة قراءة لها. ومن ثم، نفهم لماذا يقيم "دريدا" عملية الكتابة فى قلب ظاهرة الاختلاف : الاختلاف البنى والاختلاف المرجأ،

وذلك بقدر ما يكتسب كل نص دلالاته الحالية داخل سياق بعينه، وبقدر ما يكون كل سياق قابلاً لإعادة توزيع عناصره، وفقاً لاختلاف المواقف والظروف التاريخية لعمليات القراءة. ومن هنا، لا تقع قط على سياق ثابت ولا على نص مغلق. وإنما على عمليات مستمرة من الانغلاق والانفتاح. وكذلك الأمر بالنسبة "للترجمة". فهى لا يمكن أن تشكل صورة مطابقة للأصل، وإنما إعادة تشكيل وصياغة له، وكل إعادة حيانة وتحويل وتبديل، كما تصيب المارقة

"ما بعد الميتافيزيقا"، كما هو معروف في تيار ما بعد الحداثة. إنه، في الواقع، يحاول تعطيل وصول الرسالة التي يريد تبليغها هذا الموروث عبر الخطاب الميتافيزيقي السائد. ومن ثم، تتضوع لعبة الثنائيات المتعارضة في مجمل النصوص "الدريدية" سواء بين الهبة والقرض أو بين الصوت والكتابة أو بين القبلى والإمريقى أو بين القانون والفوضى التي تسبقه أو بين العقل وما يقوم في خلفيته من "جنون" مقموع أو مكبوت^(١٢).

وهكذا نفعل، مع فيلسوف التفكير، معلقين في القضاء، لا نعرف على أى قدم نرقص، وفقاً للتعبير الفرنسى المألوف؛ كما نفعل في مجال "الألعاب اللغوية" التي، وإن كانت تقوم بشحذ الذهن ومضاعفة القدرات النقدية للعقل، لا تهدينا، في الواقع، إلى خطة عمل واضحة، ولا تفتح لنا مجالاً للبناء وكأننا مع "دريدا" أمام بعث جديد لحركة الفكر السفسطائي: فكر التذبذب والردود وعدم الجسم.

كثير من كتاباته الإبداعية البحتة على شاكلة "البطاقة البريدية" والنصوص المزججة، التي يشترك فيها مع كاتب آخر، والمكونة من معنى وهامش. وتتحلى أيضاً الظاهرة التفكيكية في البحث عن الثنائيات، كما نرى في ثنائية الدال والمدلول في "لغة" اللاشعور (فكرة منسوبة إلى "لاكان") المزججة بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع. ذلك أنه حينما تزيد دفعة الحياة عن الحد في بحثها عن اللذة فإنها تعرض الإنسان لخطر الموت، ومن هنا احتياجها لتأكيد مبدأ الحياة إلى بدائل (استعارات) لتجنب الاصطدام بمبدأ الواقع وتبويه أو عقباته الكابتة للرغبة. ولعل هذا يقودنا إلى فكرة "الرباط المزدوج" (double bind) الذى يشكل السمة الرئيسية للطريقة الإجرائية التي تقوم عليها تفكيكية "دريدا"، فهو يُنشئ خطاباً لا يمكنه التواجد إلا في قلب التراث الفلسفى السابق عليه، وإن كان عن طريق المراوغة والاختلاس؛ وهو، من ثم، لا يقطع تماماً كل صلة به بالرغم من معارضته ومناقضته، كما لا يقف منه في مستوى

1994 (éd. originale, 1971).

Jacques Derrida, *Psyché. Invention de l'autre*. Paris, Ed. Galilée, 1987, pp. 11 - 61.

Marcel Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, in *Sociologie et Anthropologie*. Paris, P.U.F., 1966, pp. 145 - 279.

^(٤) يقول "موس" بأن الأشياء الموهوبة عند شعوب "الماورى"

تعمل جزءاً من "القوة الروحية" لماغيها، ويسوق لنا، لتفسير هذه الفكرة، قول أحد مشرعيهم : «الأشياء» (التلويح) وكل المتعلقات الشخصية بالمعنى الدقيق تمتلك قدرة ("هو") روحية، فإن أنت منحت شيئاً ومنحته لشخص غيرى، فإن هذا الأخير يعطيك مقابلاً له مدفوعاً بالقدرة الروحية حديثي؛ وأنا ملزم برده عليك لأنه من واجبى أن أرد إليك ما بشكل، فى الواقع، نتاج قدرة ("هو") ما منحتى إياه». المصدر نفسه، ص ١٥٩.

Jacques Derrida, *Donner le temps*. Paris, Galilée, 1991, p. 58 - 94.

Jacques Derrida par Geoffrey Bennington ^(٥) et Jacques Derrida. Ed., le Seuil, 1991.

^(٦) المرجع نفسه، ص ٢٦ - ١٧٠.

راجع أيضاً مقالينا : "الكتابة والتفكيك" و"الوظيفة الأيديولوجية للصوت" عند دريدا فى كتابنا : "دراسات - على الفكر الفلسفى المعاصر". دار المعرفة الجامعية - الإسكندرية، ١٩٩٨.

^(٧) المرجع نفسه، ص ١٧٠ - ٢٥٧.

Daniel Giovannangeli, *Ecriture et répétition*. Paris, U. G. E. (10 - 18), 1979.

Vincent Descombes, *Le même et l'autre*. ^(٨) Ed. de Minuit, 1986, p. 98.

Martin Heidegger, *l'être et le temps*. ^(٩) Gallimard, 1964, p. 39.

James Gleick, *La théorie du chaos. vers une nouvelle science*. Albin Michel, 1989. (الأصل الأمريكى عام ١٩٨٧).

يختص علم "الفوضى" بدراسة مظاهر الاضطراب فى الطبيعة فيما يخص الأحوال الجوية واضطرابات القلب وذبذبات اللغ وغير ذلك، كما يعنى بقياس الأشكال الكلية للأنساق لا بأجزائها المكونة لها؛ ومن ثم يتصرف اهتمام العالم إلى ملاحظة "الصدف" و"القفزات غير المتوقعة"، و"الأشكال المبهمة" أو غير المنتظمة التى تحجبها الأنساق للمشكلة أكثر من اهتمامه بالعناصر معيل "البؤسات" و"الكواكس" أو "الكروموزومات" التى تتكون منها الأنساق. انظر ص ٢١.

^(١٠) عالجنا هذا الموضوع فى كتابنا : *نظرية المعرفة والسلطة* عند ميشيل فوكو. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٢، ص ١٨١.

^(١١) يعد "عمانويل ليفيناس" من أهم معارضى المنظور الأنطولوجى للأخضر عند "هيدجر" وذلك باسم المنظور الأخلاقى الذى يجعل من الآخر، فى خصوصيته غير القابلة للرد، صورة "لوجه"، أى للمطلق. انظر كتابه، الذى عارضه "دريدا" نفسه، "الشمولية واللامتناهى" وعنوانه بالفرنسية :

Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*. Livre de Poche, biblio essais,

□ بصفتك فيلسوفا، لطالما اشتركت في الجدل
المثار حاليا على الساحة مثل خلافات اليمين
الجديد أو البرلمان الدولي للكتاب.. فهل نستطيع
القول أن المناخ السياسي تغير بعد انتخابات
بريطانيا وفرنسا؟ وهل سيستعيد المفكرون
شجاعتهم بعد سنوات بدوا خلالها وكانهم شلوا
نتيجة لوضع مابعد التاريخ والكلبية؟

○ وهل فقد «المفكرون» يوما شجاعتهم؟ لاشئ، يؤكد
هذا الأمر. كان عليهم أن يعوا التحولات العميقة التي
شهدتها الساحة العامة خلال العقود الأخيرة والتي
تعاقبت بإيقاع غير مسبوق. لقد شهد توجيه الخطاب في
الحقل الإعلامي أو في مجالات التقنيات المرئية انقلابا
كبيرا، كما تعرض لتجاوزات وانحرافات كثيرة، وأصبح
على نصوص ما دالة في يد السياسة أو الاقتصاد. في رأيي
أن من إحتاج بالفعل للكثير من الشجاعة هو المواطن
«المسؤول»، ليتسنى له تحليل هذه التطورات ويتمكن من
تجنب تلك الفخاخ للنصوية وهو يتخذ قراراته لاسيما أن
البعض حاول استغلال هذه القوى الإعلامية الجديدة
لمصالح شخصية. لقد كان المثقفون أكثر حضورا
ونشاطا عما يبدو عليه سؤاكا في كافة مجالات الحياة
العامة في أوروبا وغيرها، في وقت كانت المحافل
السياسية أو الحكومية مشلولة غالبا بفعل نماذج
الماضي. وإذا كانت الشجاعة فضيلة - فكرية تحديدا -
فهي ليست الميزة المحددة التي يحق لنا أن نطالب بها
المفكر بصفته مفكرا. فالمفكر غير الكفء وغير المسؤول
قد تواتيه الشجاعة أيضا، ولكن لإتيان أسوأ الفعال. كما
أنني لا اعتقد أن جميع «المفكرين» كانوا - على حد قولك -
«مشلولين بفعل مابعد التاريخ والكلبية». وعموما، من

هناك دريدا وثلاثة حوارات

دريدا

اليسار هو الرغبة في تأكيد المستقبل

• أجراه توماس أشويرت: ك. ص.

والبراجماتية التي تنادى بها الحكومتان قد تقضى تحديدا لما يحاولون الفكك منه، أقصد التولم وهذا الشيء غير واضح المعالم الذي يسمونه «العولة»، أو التوائم المزعم والسوق وسياسات الحدود والهجرة وبعض القضايا الحساسة الأخرى. هناك تغير في الأساليب التعبيرية - وهذا يحسب بالتأكيد - ولكن لا يوجد في الواقع قطعة فعلية مع الماضي القريب. وأعترف أنه يشق على حتى اليوم أن أحكم على مدى تنفيذ الوعود الانتخابية للحكومة الفرنسية واستراتيجية اختيار «الواقعية» المزعمومة (المتعلقة في الإبقاء الجزئي - أو الاسمى على الأقل - لدقوانين باسكوا - دوبريه» بهدف طمأنة ناخبي اليمين، بل اليمين المتطرف، في الوقت الذي يزعمون فيه تغيير مضمون القانون، وغلق مصانع فيلقور على سبيل المثال) صحيح أن الساحة ستشهد انفتاحا أكبر (ولكن لنأخذ هذا بالحدز الواجب) على مناقشات سياسية أوسع وعلى حوار أكبر مع الجماهير. نعم، تغير «الأسلوب» بعض الشيء - وهذا صحيح - وبدأت السياسات تبدى تقفحا أكبر إزاء قضايا الثقافة والبحث والتعليم، كما تؤكد على أنها أكثر وعيا بكل الرهانات .. وما علينا سوى الانتظار..

□ فهل نوجه - كما فعل ريشار رورتي - انتقادات لليسار لكونه اهتم بقضايا الهوية الثقافية وأغفل قضايا العدل الاجتماعي؟ وكيف ترى مسألة العدل في ضوء هذين الاتجاهين، خاصة أن قضية «العلاقة» والا علاقة - قد سيطرت حاليا على بعض مناقشات الفلسفة السياسية؟

العسير أن أجيب على سؤال في بضع كلمات. فلا بد أولا أن نتفق على ماتقصده بما بعد التاريخ والكتابة. ولابد أن نعيد النظر (كما أود أن أفعل إن أوتيت المساحة والوقت) في الفهم المتسرع لهذا الموضوع. وأفضل - اختصارا للوقت - أن أعرب في بداية هذا الحديث للمرة الأولى والأخيرة عن عدم ارتياحي لهذا الموضوع، على ألا أعود إليه مرة أخرى. فالأمر يتعلق بخطورة الملابس التي تحيطها وسائل الاعلام والناس بما يقوله المفكرون. فإذا أعلنت على سبيل المثال عن رفضي مناقشة مسألة الكتابة ومابعد التاريخ ووضع الفكر في أربع أو خمس جمل كما تطلب مني أن أفعل الآن فهل أتهم بالترفع والتزام الصمت؟ هل من الكياسة أن أحيلكم إلى نصوص منشورة أناقش فيها هذه القضايا أم أن هذا سيعد نوعا من العجرفة؟ ألا يجوز مثل هذا الأمر في الصحافة؟ إنها الإجابة الأكثر «مسؤولية» من وجهة نظري، إذ تدل على الصعوبة التاريخية التي المحت إليها منذ لحظات. لقد تغيرت ظروف إيداء الرأي على العامة، ولابد من تغييرها. وبصورة أكثر بسالة ومباشرة أقولها بكل حذر وتحفظ وعلى الرغم من بعض التسمائل الظاهري الذي يطيب للبعض أن يؤكد، لابد أن نضع في الاعتبار أن «التحول» الإنجليزي الأخير له «دلالة» تاريخية مختلفة تماما و«وظيفة» مغايرة قياسا بالتبديل الفرنسي المنتظم. وتعد أهداف الأغلبية (العملالية والاشتراكية) الجديدة المعلنه أكثر اختلافا - وربما تواؤما - عما يشاع في كثير من الأحيان، وكذلك المخاوف والأمال المصاحبة لها. صحيح أنها قد تعطى أملا في وجود مقاومة سياسية واجتماعية أكثر ثيقظا للنزعة الاقتصادية والمالية التي تسعى لغرض سيطرتها على الفكر الأوروبي الجديد. ولكن الواقعية

الحالتين، تتمثل المسؤولية الحقيقية فى بذل أقصى جهد ممكن لتعديل القانون القائم فى المجالين الثقافى والاجتماعى، وابتكار قوانين جديدة حتى وإن بقيت دائما غير موائمة وما أسماه العدالة (والعدالة ليست القانون، حتى وإن كانت هى التى تحكم تاريخ القانون وتطوره).

□ فى كتابك «الراس الآخر» تتصور أوروبا كمشروع سياسى. فهل نستطيع الاستمرار فى تبني هذا التصور بعد المناقشات الشاقة الطويلة التى دارت حول اليورو، وهل بإمكاننا هذا؟

ليس علينا بالآخرى أن نعتبر أن أوروبا فى سبيلها إلى أن تصبح مؤسسة لا يتم تعريفها إلا من خلال معايير نقدية، أى أنها نوع من المؤسسات المنسقة لسوق السلع؟

○ هذا هو بالفعل الخطر الذى نهبث إليه للتو، والمتمثل فى النزعة الاقتصادية والنقدية وعملية التوازن والتنافس فى السوق العالمية (ويتم هذا غالبا بعد تحليلات قصيرة يزعم إنها علمية). عوضا عن هذا، اعتقد فى ضرورة وجود مشروع سياسى، ولأشئ غيره فغيا به يسبب توتر العلاقات بين مختلف الحكومات الأوروبية وداخلها، ناهيك عن صراع القوى الاجتماعية المسيطرة على أوروبا. وبما إنك تود أن نتحدث عن «المفكرين» فسأضيف بعض الإيضاحات. اعتقد أن ضرورة مقاومة التيار الاقتصادى والنقدى السائد يجب ألا تتحول إلى مجرد تعاويذ شيطانية أو احتجاج بالسمحر ضد هوية سُميت «يورو»، أو ضد رجال بنوك اشرار متلاعبين. حتى وإن لم تصدق بالضرورة أى أحد وأى شئ، فى هذا الصدد فليتنا ألا نهمل أيضا ضغوط

○ هنا أيضا لا بد من التفرقة بين الأشياء بوضوح. لا اعتقد أن «اليسار» بوجه عام قد اهتم بالهوية الثقافية أكثر من اهتمامه بالعدالة الاجتماعية. ولكن إذا كان بعض من يدعون انتماءهم اليسار قد فعلوا هذا، فقد استحقوا انتقادات ربروتى، وأنا اتفق معه فى هذه الحالة تحديدا. فإعمال العدالة الاجتماعية على حساب الهوية الثقافية ينطوى على نقطتين على درجة كبيرة من الخطورة:

١- لأن إضفاء صفة الشرعية على المطالبة بالهوية الثقافية (وتحت هذه الكلمة أضغ كل الجماعات وهى كثيرة) فى ظل بعض الظروف قد يغذى «إيديولوجيات» اليمين القومى الأصولى بل العنصرى.

٢- ولأن هذا ممكن أن يؤدى إلى إهمال بعض القضايا الملحة الأخرى وتقهرها إلى المرتبة الثانية، كما أنه قد يغفل دور التضامن الاجتماعى والمدنى والقضايا العالمية (واقصد المتعلقة بالأمم وبالمواطن العالمى وليس فقط بين مواطنى الدول لأن هذا يفترض وجود «الدول والمواطن».. وسوف أعود لهذه النقطة بعد حين) ولكن لماذا علينا أن نختار بين الهوية الثقافية والعدالة الاجتماعية بينما الاثنان يخصان العدالة، ويسعيان لإيجاد حلول لاضطهاد أو عنف ليسا من العدالة فى شئ. لاشك أن مجابهة القضيتين فى أن واحد أمر عسير للغاية. ولكن علينا أن ناضل فى هذا السبيل - إذا جاز لى التعبير - لبد أن نفعل هذا على الجبهتين، الثقافية والاجتماعية فى ذات الوقت. ومهمة المفكر هى أن يقول هذا، أن يوصل كلامه وأن يضع استراتيجيات تقاوم أى اختيار يفرق فى التهوين من شأن الأمر. وفى

الأفكار والمشاريع السياسية المرتبطة بهذه الدولية الجديدة؟

O ما فكر فيه هو تضامن عالمي، صامت غالبا، ولكن فعال. لن يتخذ شكل الدويلات الاشتراكية (ومع هذا احتفظت باسم «الدولية» القديم لمجرد أن أذكر بالروح الثورية وروح العدالة التي كانت تؤلف وتوحد العمال والمضطهدين خارج الحدود القومية). لن ترتبط هذه الدولية بدول أو محافل دولية تسيطر عليها بعض السلطات التابعة للدولة. وإنما ستكون أقرب للمنظمات غير الحكومية، وبعض المشروعات التي تسمى بالمشروعات «الإنسانية»، وتزد عن هذا بسعيها إلى إجراء تغييرات عميقة في القانون الدولي وتطبيقه. هذه الدولية تتعاطف مع الجروح العشر للنظام العالمي الجديد التي عذبتها في «أطراف ماركس». وهي تصرخ بما لا يروى به إلا قليلا سواء في الأدبيات السياسية الرسمية أو في خطاب «المفكرين الملتزمين»، وبما لا يتحدث عنه حتى فرسان حقوق الإنسان. وسوف أعطى بعض الأمثلة لإحصائيات صغرى لانتلفت إليها كثيرا، مثل أن هناك ملايين الأطفال يموتون كل عام بسبب المياه، وأن ٥٥٪ من النساء يتعرضن للضرب أو يقعن ضحايا عنف يصل أحيانا إلى حد إزهاق الأرواح. هناك ٦٠ مليون امرأة مفقودة، ٣٠ مليون تعرضت للتشويه، وأكثر من ٢٣ مليون مصاب بالإيدز - ٩٠٪ من بينهم في إفريقيا بينما لا تخصص ميزانية أبحاث هذا المرض سوى ٥٪ فقط لهذه الفئة. كما أن العلاج مازال منحصرا في أماكن محددة في الغرب، وبالتالي هو ليس في متناول أيديهم. كذلك هناك واد الغتيات في الهند وظروف العمل البشعة التي يتعرض لها الأطفال في كثير من دول العالم، كذلك هناك

قوانين السوق، فهي موجودة ومعقدة وتتطلب تحليلات لا يقدر عليها أحيانا حتى «الخبراء» للمتخصصين أنفسهم. ربما كان علينا أن نقيم منطلقا سياسيا آخر، بل منطلقا اجتماعيا واقتصاديا قائما على معلومات موشوق بها قابلة للبرهنة بدلا من العقائد الليبرالية الحالية. ربما لا يكون اليورو شرطا في حد ذاته، وربما كان هناك تطبيق اجتماعي سياسي آخر للانتقال لهذه العملة. فكل دولة قومية أوروبية لها حساباتها ومسؤولياتها التاريخية الخاصة بهذا الشأن. تعلم أن مسؤوليات وحسابات ألمانيا وفرنسا بصفة خاصة جسيمة. وعموما، حتى لو أن ميولي - كما ترى - تشير في اتجاه المقاومة السياسية ضد «أوروبا» ستكون مجرد مديرة لاقتصادها فإن مفهوم «السياسة» القائم وراء ما أقوله لا يرضيني تماما بالفعل. فهو يلقى على أوروبا وحدودها مفهوما للسياسة والدولة والاممية يؤثر في نفس تساؤلات وتحفظات كثيرة. وهنا أيضا.. لابد من حديث طويل، ولابد من أن أحييكم إلى نصوص مشورة.

□ دلت بنفسك جيدا من خلال «أطراف ماركس» على أن أطروحة نهاية التاريخ لغوكوياما دحضت منذ أن روج لها، بل قبل هذا، فالمجتمعات الليبرالية التي تشيد بها هذه الأطروحة لا تستطيع حل مشكلاتها الاجتماعية كما أن «العمالة» تخلق مشكلات اجتماعية خطيرة في أنحاء العالم. مرة أخرى نقول أن أكثر المشكلات أهمية تتمثل في العدل، خاصة بالنظر إلى الموقف العالمي. فما تصورك لإسهام الفلسفة في هذا الشأن؟ ثم إنك تتحدث في «أطراف ماركس» عن «الدولية الجديدة». فهل لك أن توضح

أود أن أجد نفسى فيه تحديدا هو الذى يحل اليوم منطق هذا اللبس الجديد المثير للقلق... اليسار الذى يحاول أن يغير بالفعل من بنية هذا المنطق ومن بنية السياسة ذاتها. أنا مع كل نتاج هذه النوعية من الخطاب السياسى. وأنطق فى هذا من أبسط الحقائق البديهية: فاليسار هو الرغبة فى تأكيد المستقبل... فى التغيير وتحقيق المزيد منه بأكبر قدر من العدالة الممكنة. ولاعنى بهذا أن اليمين بشكل عام لايعنيه التغيير أو العدالة (فهذا فى حد ذاته غير عادل) ولكن اليمين لايجعل من هذا هدفه الأول أو مسلمة من مسلمات عمله. وانرجع إلى فروق لم يف عليها الزمن، رغم التحول العميق الذى طرأ على تصور العمل ذاته. فاليسار يرجع دائما عائد «العمل» على عائد «رأس المال». أما اليمين فسيظل يزعم دائما أن الثانى شرط للأول. فاليمين يسعى للحفاظ ولكن على ماذا؟ وأبعد من بعض المصالح والسلطات والثروات ورؤوس الأموال والمغايير الاجتماعية والأيدولوجية ومن مجرد سياسة ما، سيحاول اليمين دائما الحفاظ على بنية تقليدية ما «السياسة» ذاتها ولل علاقة بين المجتمع المدنى والامة والدولة. فإذا تسكنا بهذه لل مقابلة بين اليسار واليمين، فليس من السهل - وأنا متأكد من هذا - أن تكون يساريا أو أن تكون يساريا كل يوم.. إنها استراتيجية عسيرة.

□ اختفاء الدولة وعجز السياسة هما من المشكلات الرئيسية التى تسببت فيها العولمة. وفى نصك الذى نشرته تحت عنوان «مواطنو جميع الدول.. بعض الجهد»، حاولت أن تطرح فكرة ماخاصة بحق جديد فى اللجوء السياسى وفصل جديد بين السلطات بين مختلف مناطق

.. على مااعتقد - مليار أمى فى العالم، و ١٤٠ مليون طفل لم يدخلوا المدارس.. أفكر أيضا فى الإبقاء على عقوبة الإعدام وظروف تطبيقها فى الولايات المتحدة (وهى الديمقراطية الغربية الوحيدة التى تعرف هذه الحالة، والبلد الذى لايعترف أيضا باتفاقية حقوق الأطفال، وحينما يصلون إلى سن البلوغ تطبق عليهم العقوبات المقررة ضد القصر). والحقيقة أننى استدعيت من الذاكرة هذه الأرقام الصادرة عن تقارير رسمية لأعطى فكرة عن حجم المشكلات التى تستدعى تضامن «دولى» والتى مامن دولة أو حزب أو نقابة أو منظمة خاصة بالمواطنين تأخذها بالفعل على عاتقها. هذه الدولية ستهم بجذب المهتمين بالسياسة والحقوق والأخلاق، وبكل من يعانون، بصرف النظر عن انتماءاتهم.

□ كل هذا يجعلنا نتساءل، هل تقسيم اليمين واليسار مازالت صالحة؟

○ أعتقد أن هذا التقابل أصبح أشد ضرورة وفاعلية عنه فى أى وقت مضى، حتى بعد أن زادت الانقسامات وأصبحت المعايير شديدة التعقيد كما بالنسبة لمسألة اليورو على سبيل المثال. صحيح أن هناك يمين ما ويسار مامتاحلَين بصورة موضوعية باسم قيم «قومية» أو قيم سياسية اجتماعية أو الاثنين معا فى إطار احترام «القومى» و «الاجتماعى»، ولكن هناك يسار آخر ويمين آخر يتحالفان أيضا لصالح أوروبا ولصالح اليورو. والحقيقة أن منطق وأسلوب الجانبين متشابه للغاية حتى وإن اختلفت الممارسات والتطبيقات والمصالح. وحتى أعطى إجابة مختصرة لسؤال يستدعى شرحا طويلا ساكتفى بالقول أن اليسار - فيما أرى - هذا اليسار الذى

السياسة مع تصور وضع جديد ممكن للمدينة. في اعتقادك كيف يمكن أن يكون رد فعل الفلسفة إزاء هذه المشكلات التي تنطوى على قدر من التخييل المؤسسي؟

○ لست متأكدا في الحقيقة من مدى فهمي لما تسميه «تخييل مؤسسي». إن أي تجريب سياسي - مثل تجربة إقامة مدن/ ملاذ، وعلى الرغم من حدودها ومن طابعها البدائي - هذا التجريب وأي تجريب ينطوي في حد ذاته على بعد فلسفي، فهو يجبرنا على التفكير والتساؤل فعليا بشأن جوهر وتاريخ الدولة. أي تجديد سياسي فيه إذا شيء فلسفي، والفعل السياسي «الحق» لابد أن يستدعي دائما فلسفة. وكل فعل، كل قرار سياسي لابد أن يخلق معياره وقاعدته الخاصة. وفعل كهذا هو فعل فلسفي، قد أبدو متناقضا، ولكنني اعتقد أنه لابد من مكافحة ماتسميه «اختفاء الدولة». لأن الدول قد تختفي أحيانا من قوى الملكية الخاصة، وتركز القوى الاقتصادية وقد توقف تيارا عنيفا يحارب التسييس باسم «السوق». على أن نقاوم الدولة حينما تلتمح كثيرا بالقومية وبالدولة القومية أو بتمثلات يكون لها هيمنة اقتصادية. لابد من التحليل في كل مرة، ومن ابتكار قاعدة جديدة. لابد من معارضة الدولة مرة وتدعيمها أخرى. فالعنصر السياسي ليس امتدادا لعنصر الدولة، على عكس ما يظن دائما. وعودة البعد السياسي والحاجة لا يجب أن تأتي على حساب تبجيل جديد للدولة. لابد من الفصل بين الأشياء، ومن قبول ممارسات مركبة تفرق بينها.

□ تؤكد دائما أن فلسفتك تقوم على المفارقات. وتوضح بشكل خاص كيف أن فلسفات العدالة

والصداقة المعروفة تقود إلى متناقضات، ولكن في الوقت نفسه نلمح في حججك أنك تجنح دائما إلى المطالبة بعدالة غير مشروطة، ووجود فكرة صداقة «مختلفة». ألا تخشى أن تثبط فلسفتك همة أي مشروع سياسي من بدايته مخافة أن يحدث مفارقة أو تناقضا؟ وعن التزامك السياسي: هل تقول أنه ضد فلسفتك أم أن علينا أن نرى فيه أسلوبا تفكيكيا للممارسة السياسية؟

○ نعم، أفعل كل ما أستطيع لأوانم بين «التزاماتي» وفكري «التفكيكي». وهذا ليس هينا ولا ينبغي أبدا أننى على يقين من إمكانية تحقيق هذا، فهذا الأمر ليس محل معرفة أو يقين. تثبيط العزم الذي نتحدث عنه، أحيانا ما أشعر به مثلى مثل الآخرين، ولكنه في نظري تجربة ضرورية. فلأن كان كل مشروع سياسي شيئا مطمئنا أو نتيجة منطوقية أو نظرية لمعرفة أكيدة (حتى ليمثل مصدر سعادة، بدون تناقضات أو مفارقات ولا تعرض لأي شيء، وبدون حاجة لاتخاذ قرارات قاطعة) فسيكون أشبه بالة تعمل دون حاجة إلينا وبدون مسؤولية أو قرار، وبدون محنة الوقوع في التناقض أو التردد في اتخاذ القرار.

□ تحتل مسألة «القرار» مكانة أساسية في فكرك، فهل حدثت لنا عن القرار من منظور الفلسفي، وهل يحل بصورة ما محل العدل؟

○ هو لا يحل محل العدل ولكن يستحيل فصله عنه. لا يوجد شيء سياسي أو قانوني أو أخلاقي بدون مسؤولية قرار. ولكي يصبح القرار عادلا لابد ألا يكتفى بتطبيق معايير أو قواعد قائمة بالفعل، وإنما عليه أن يجازف بصورة مطلقة، تبعاً لخصوصية كل موقف، وأن

نعتزف أن كل خطاب تاريخي ماساوي ينطوى دائما على تضمينات تمثل إشكالية من منظور سياسي؟ ألا يعد هذا ضربا من ميتافيزيقا التاريخ؟

○ صحيح، غالبا ماأشعر بهذه التناقضات وكأنها عذابات مأساوية بالمعنى العام والشائع لهذا اللفظ (بكل مافيهما من جدل مغزوع وتناقضات تطوقنا، وتشعرنا بأننا مهما فعلنا فلن نأتى بما نرضى عنه، وسوف يكون ثمن هذا فى كل الأحوال باهظا) ولكن وراء هذا الشعور الماساوي يكمن معنى عكسي يناقض «ميتافيزيقا التاريخ» وهالمسألة (بما فيها من معاني الحتمية والخضوع للقيدر). لقد ألفت كتابا مؤثرا عن «أطراف ماركس» كان محوره أن هذه الأطراف لم تعد لأنها كانت دائما بيننا.

وإذا اعترفنا أن جزءا من الماركسية على الأقل كان له طابع شمولى منأى شىء، ستقوله لنا هذه الأطراف: علينا أن نخشى هذا، وهو أحد الدروس التى علينا أن نستخلصها من التجربة الشمولية ومن الفشل المخيف الذى حاق بالماركسية السوفيتية. ولكن يجب ألا يتحول هذا الحذر إلى ذريعة أو حجة لاستبعاد كل ماعلمنا إياه ماركس وكل مامن شأنه حضا على ترك العمل بدلا من حثنا عليه. هذا «المستحيل» الذى أتحدث عنه كثيرا، ليس طوباوية، ولكنه مرتبط بالرغبة فى العمل واتخاذ القرار، إنه صورة الواقع ذاته. فيه صلابته وقربه والحاحه.

□ من بين المشكلات العالمية المتعلقة بالراسمالية والتى قممت بتحليلها فى «أطراف ماركس»، بدت قضية اللاجئين ومن لا وطن لهم من أكثر القضايا إلحاحا بالنسبة لك. وفى كتاباتك الأخيرة، نستطيع أن نستشف أحد الموضوعات

يكون له مبرراته الخاصة به فى كل مرة وكانت المرة الأولى حتى وإن كان يمثل عادة. لاستطيع (بسبب ضيق المكان) أن أشرح هنا مفهومي عن القرار. فالقرار، حتى وهو قرارى، قرار نشط حر. لايجب أن يكون مجرد قدرة على نشر طاقتي وإمكانياتي وماهو «ممكن بالنسبة لى». فحتى يكون قرارا لايد أن يوقف هذا «الممكن» وأن يمزق تاريخي وأن يكون أولا قرار الآخر النابع منى... قرار الآخر من أجل آخر فى داخلى. لايد أن ينطوى على تناقض فيه قدر من السلبية لتخفف أبدا من مسؤوليتي. هى متناقضات يصعب إدراجها فى إطار خطاب فلسفى تقليدى، ولكننى لاأعتقد أن أى قرار - إذا ماوجد - ممكن أن يوجد على أى نحو آخر.

□ فإذا كان أى التزام سياسي معرض للوقوع فى تناقضات، ألا يجدر بنا إذا أن ننسى التناقض ونصبح «براجماتيون» لنفعل مايتعين فعله... ومساعد هذا سيكون نوعا من الميتافيزيقا السياسية؟

○ ماتسميه «نوع من الميتافيزيقا السياسية» يعد بالنسبة لى بالضبط إغفالا للتناقضات، وهذا مانجنح كثيرا لفعله. ولكن كيف السبيل إلى نسيانها؟ وأى «برجماتية» هى تلك التى تقوم على تجنب التناقضات والمشكلات التى تبدو بلا حل؟ ألا تعتقد أن هذه البرجماتية المزعومة سواء كانت واقعية أم تجريبية ستكون نوعا من الخيال الميتافيزيقي فى أقصى صوره غير الواقعية؟

□ هل نقول أن ماخلصت إليه من تناقضات هو ماساوي إذا؟ وإن كان الأمر كذلك، ألا يجدر أن

المحورية في كتابات هانا أريندت، فيه تقدير مطلق للضيافة غير المشروطة. كيف يمكن لهذه الضيافة أن تجد حلا لمشكلات اللاجئين في المجتمع العالمي؟

○ لا يمكن فصل الضيافة غير المشروطة عن فكر العدالة ذاته. وهي مازالت غير مطبقة على هذا النحو. والحقيقة أنه يستحيل أن نصيغها في صورة قواعد أو تشريعات. وإن أردنا ترجمتها مباشرة إلى سياسة فقد يغضى هذا دوماً إلى نتائج سيئة. ولكن مع الانتباه لمثل هذه المخاطر، فإننا لا نستطيع أن نتنازل - ولا يجب أن نفعل - عن الحديث عن الضيافة غير المشروطة فهو قلب مطلق لا يمكن أن يكون للرغبة أو للتصور أو للتحري أو لفكر الضيافة نفسه أي معنى خارجي. ولابد من التأكيد مرة أخرى على أن هذا القطب ليس مجرد «فكرة» بالمعنى الكانطي للأمر. وإنما هو مكان يتحدد من خلال مدى إلحاح الحالات للموساة. وثم تجيء مهمة السياسة متمثلة في إيجاد أفضل «تشريع» ممكن وأفضل تصور لطروف «قانونية» تكفل عدم انتهاك المبادئ التي تقوم عليها أخلاقيات الضيافة بحيث تحترم على أفضل وجه. ولكي يتحقق هذا لابد من تغيير القوانين والعادات والتخيلات القائمة، أي لابد من تغيير «ثقافة» بأكملها. وهذا مانسعى إليه حالياً. ولعل ردود الأفعال العنيفة المعادية للأجانب أو للقومية هي أحد أعراض هذا الأمر. لقد أصبحت المهمة اليوم عاجلة وشاقة، ففي كل مكان - خاصة في أوروبا - تستدعي التشريعات الدولية في هذا الصدد إعادة تشكيل تام. وقد شهدت تجربة اللاجئين في هذا القرن تغيراً أكد أن السياسات المتعلقة بهذا الموضوع والقانون المنظم له قد عفى عليها الزمن. لقد

تغير تماماً معنى كلمات مثل «لاجئ - منفي - مبعد» حتى كلمة «أجنبي» تغير معناها. فقد أصبحت تستدعي خطاباً آخر وإجابة عملية وتغير أفق السياسة والمواطنة والانتماء للدولة أو للقومية.

□ ما العمل إذا إذا كانت قوانين «الضيافة» (إن كان ثمة قوانين بخصوصها) ليست إيجابية؟ هل يظل المواطنون بدون حقوق مدنية؟

○ - نعم، حتى تصبح قوانين الضيافة قوانين إيجابية. فإن استحالة الأمر، فعلى كل واحد منا أن يبحث في نفسه وضميره مايتعين عليه فعله (متى وأين وكيف وإلى أي حد) بدون القوانين أو حتى ضدها. حينما نادى البعض منا «بالعصيان المدني» في فرنسا أثناء قضية استقبال من «ليس لديهم أوراق رسمية» لم تكن دعوى لخرق القانون بصورة عامة، ولكنها كانت دعوة لعدم الانصياع لقوانين بدت لنا في حد ذاتها متعارضة مع مبادئ نستورنا ومع اتفاقيات دولية ومع حقوق الإنسان.. أي مع قانون كنا نلظفه أعلى من هذا، أو على الأقل كنا نعتقد أنه غير مشروط. لقد نادينا باسم هذه القوانين العليا «بالعصيان المدني» في إطار ظروف محددة. ولن استخدم كلمة العفو (وعلينا ألا نربطها بمضامين دينية غامضة) وهي جديرة بالاهتمام ولكنها تستدعي مناقشات أخرى.

□ ماهي ميزة فكر الاستضافة مقارنة بتصورات أخلاقية عالمية، هل هي قضية ملموسة أكثر، تمنح تصوراً لعدالة موجهة دائماً لفرد آخر؟

○ نعم، أتفق معك على هذه الصيغة. وانطلاقاً مما قلته منذ لحظة (بخصوص مشاكل الحدود والدولة

لا حل لها، ولكن المشكلة المعروفة حلها هل ستمثل مشكلة بالفعل؟

□ في كتابك «الراس الآخر» أدليت باعتراف واضح عن الديمقراطية الأوروبية ومع ذلك تبدي أحيانا بعض التحفظ إزاء مؤسسات هذه الديمقراطية، فما أسباب هذا التحفظ؟ هل هي متعلقة بالبنية أم بتنفيذ خاطئ لأفكار جيدة؟

○ حتى لاأخذ وقتا طويلا أقول بشكل عام إننى ضد كل من هم ضد أوروبا. مخاوفى وتحفظاتى لا بد أنك عرفت أساسها. فأنا ضد الإسراع بالتوازم ووضع آوازل عقائديا ملتبسا نسيمه «العولة»، وضد نظام اقتصادي نقدي يولي ثقة زائدة بمعرفة خبراء مازالوا غير واثقين من أحكامهم، وضد إعادة بناء دولة قومية على تفاق واسع تتع تحت هيمنة ديمقراطية مسيحية أحيانا معلنة، وأخرى تعارض مركزية أوروبية لم تدرس وضعها جيدا. ومع الأخذ في الاعتبار عدم التوازم بين ديمقراطية قائمة وديمقراطية قائمة إلا إننى لا اعتقد أن علينا وقف عملية توحيد أوروبا باسم هذه التحفظات. فالديمقراطية تقتضى أن نكافح ونناضل من داخل التيار القائم حتى يسير في اتجاه مغاير.

□ من الملاحظ أن الخلفية الأخلاقية لنظريتك ظلت واضحة دائما في كتاباتك حتى وإن خفت أحيانا. ولكن لماذا احتلت العدالة مؤخرا مكان الصدارة في أعمالك؟ وهل أصبحت الحاجة إلى وجود فكر للعدالة وإلى تطبيقه أكثر إلحاحا؟

○ ماتسميه «خلفية» أمر واضح ومقروء بالفعل دائما أبدا. ولكن لمعرفة ماهو مقروء لابد من قدرة على القراءة.

القومية وترحيل الناس) أرى أن موضوع الضيافة هو من أكثر القضايا الملحوسة إلحاحا اليوم، ويطلب تطبيق القواعد الأخلاقية على السياسة.

□ ولكن سيكون من العسير أحيانا أن نثق بضيافة تيسر وفقا لما تقتضيه قواعد الأخلاق لأسباب أمنية قانونية.. فإلى أى حد إذا يرتبط فكر الاستضافة غير المشروطة بنظام قانوني عالمي؟ وهل لديك تصور لقانون مدني عالمي يصلح لجميع البشر (مثل قانون المواطنة العالمية لكانط)؟ وكيف لنا أن نتصور مثل هذا القانون دون وجود دولة عالمية لضمان مسالة الشرعية.

○ هي قضية تهمني بالفعل، وألمحها في حلقاتي الدراسية منذ عدة سنوات. الرجوع إلى طرح كانط ضروري ولكنه غير كاف. فحق المواطنة العالمية الذي يقيح مايسميه كانط «الاستضافة العالمية» سيمثل اليوم بالفعل تطورا هائلا إذا أرادت الدول تطبيقه.. ولكنه أمر بعيد جدا عن الواقع. ثم أن كانط يضع حدودا وشروطا لممارسة هذا القانون (الذي لايمتخ إلا للمواطنين بصفتهم مواطنين، أى أنه سيمتخ من دولة إلى دولة، على أن يكون مجرد حق في الزيارة وليس للإقامة، إلا في حالة وجود معاهدة خاصة بين الدول، مثل اتفاقيات شان جان الأوروبية) لابد من ابتكار شرعيات وقانون يزيل الحدود، ولابد من إبرام اتفاقيات بين الدول تتيح التصدي لهيمنة بعض الدول ولكنني بالتأكيد ضد وجود دولة عالمية واحدة؛ ولترجع لما قلناه منذ حين عن الدولة. وعموما لم يعتقد كل من كانط وأرندت الذي تحدثت عنه منذ لحظة في إمكانية أو فائدة وجود دولة عالمية. اعرف أن المشكلة

نقاش عميق، دقيق، وقوي بيننا لن يظهر اختلافات سياسية عميقة بل عدم اتفاق حول جوهر «السياسي» ذاته، وجوهر «الرباط الاجتماعي» وجوهر «اللغة» من شأنه أن يجعلنا نحدد جهودا جديدة جيدة في هذا الصدد؛ أمل أن يتم مثل هذا الحوار في الغد أو في القريب العاجل، سو، بيننا مباشرة أو من خلال آخرين، وأتمنى أن يكون وديا حاسما.

□ يعد إيمانويل لوفيناس - على ما يبدو لنا - أحد أهم الفلاسفة بالنسبة إليك. والملاحظ أن الفكر الفرنسي الكاثوليكي والمحافظة يتبنى حاليا أفكاره تماما. بم تفسر هذا الاهتمام، وكيف ترى الأمر؟ هل هو رهان فلسفي محض، أم أن فيه تضمينات قد تفسر لنا الموقف السياسي للجامعات الفرنسية أو أقسام الفلسفة؟

○ عندك حق، هذا الرهان وهذا الوضع يستدعي تحليلات فظنة. تعرف إعجابي بلوفيناس وعرفاني بجميله، بل أنني اعتبر فكره حدثا ضخما في هذا القرن. ولكن هذا التنبؤ الملق الذي تحدثت عنه ليس فقط كاثوليكيًا أو متحفظًا، فربما كان نابعا أيضا من فكر «أخلاقي» ساذج، أو من إعلام ييسر الأمور ويجعلها مأسخة. لقد حاولت أن أقام هذا الأمر على طريقتي من خلال بعض الكتابات التي تتناول له وأركز ربما بصورة غير معلنة وإنما بوضوح على تحفظات من كل نوع، وأبدي بصفة خاصة بعض المخاوف السياسية (مثل موضوع الأمة وإسرائيل، أو التناقض الذي ينطوي عليه مفهوم «الثالث» أو «العدالة»، وتحريف قد يحدث لمفهوم لوفيناس الأخلاقي، وأنه في قلب الاستقامة لا مناص أحيانا من بعض «الحذث») ولكن هنا أيضا وحتى لا أكون مبهما أو غير منصف هل تسمح لي أن أركد إلى نصوص منشورة...

صحيح أن خلف هذه الكلمات وهذا الشكل لم يكن لهذه الموضوعات أن تظهر في الصدارة إلا بعد مرورها بمرحلة نظرية نقدية تحد من عملية سوء الفهم، ولكنني لا اعتقد إنه اختفى وإنما ربما أصبح أهون قليلا فقط لمن يجيدون القراءة. لا، لا اعتقد أن الأراضع ازدادت تدهورا في العالم، فهذه المشكلات نفسها موجودة للأسف منذ ٣٥ عاما.. ولكن الإعلام لم يكن بهذه السرعة.

□ حدثنا في بعض كلمات عن هذا الانفصال الغريب الذي حدث بينك وبين الجيل الثاني من مدرسة فرانكفورت كما وضع معاملة هابرماس، خاصة وقد أصبح بديها أن هناك بعض التوازيات اللافتة. ونحن نتمساعل إن لم يكن هناك بالأحرى سوء تفاهم فلسفي أو سياسي وراء الموضوع؟

○ مرة أخرى تطلب إجابة قصيرة على سؤال يستدعي - وأمل أن يظل يستدعي - إجابات مطولة، ليس فقط من جانبي. صحيح - وهذا شيء يسعدني للغاية - إن هابرماس وأنا نجد أنفسنا غالبا في نفس الجانب، وأنا متضامنين إزاء القضايا السياسية الملحة. بل أحيانا ماتكون قضايا مشتركة (بخصوص محافل عالمية مثل البرلمان الدولي للكتاب على سبيل المثال أو الـ CISIA التي تهتم بالمتقنين والصحفيين المضطهدين في الجزائر وخلافه..). اعتقد أنني دائما ماتفهمت وأيدت أغلب التدخلات السياسية لهابرماس في ألمانيا. أما بخصوص ما ألمحت إليه من وجود خلافا «فلسفية» خطيرة مباشرة أو غير مباشرة تخص أوروبا أو غيرها فقد شرحت موقفي منها منذ بضع سنوات. ولكن هل هذا التضامن السياسي المباشر يجعل هذه الاختلافات مجرد سوء فهم؟ لست متأكدا من هذا. بل إنني أتساءل إن كان

هو أكثر من يقرأ من الفلاسفة في العالم، وأكثر من تتعرض أعمالهم للنقد والتعليق. وقد صدر له عام ١٩٩٦ ثلاثة كتب تناقش قضايا الموت والتحليل النفسي والدين، ويصرف النظر عن تنوع الموضوعات فالملاحظ أن السياسة حاضرة دائما في قلب كتاباته وفكره.

بعد أن دعانا عام ١٩٩٤ إلى التفكير في الصداقة من خلال «سياسات الصداقة»، وفي القانون والعدالة من خلال «قوة القانون»، ثم أتبعها عام ١٩٩٥ بحديث في مسألة الأرشيف والتذكر وكأنه مصر كل الإصرار على أن يجيل نظرتة النقدية «التفكيرية» على جميع القضايا المتعلقة بالفلسفة والسياسة، أصدر دريدا عام ١٩٩٦ ثلاثة كتب هي «متناقضات» عن دار نشر جاليليه ويقع في ١٥٠ صفحة، و«مقاومة التحليل النفسي» عن دار نشر جاليليه ويقع في ١٥٦ صفحة. وأخيرا «الدين» بالاشتراك مع جيانى فاتيمو عن دار نشر «سوى» ويقع في ٢٤٠ صفحة.

في «متناقضات» و«مقاومة التحليل النفسي» يتبع دريدا منهجه التقليدي. فيعمد إلى تفسير فكرته معتمدا على نصوص قديمة أو معاصرة يفككها ويعرض بنيتها كما يتصورها، ليقدم في النهاية من خلال هذه الرحلة وماتحويه من مواجهات عديدة عدداً من التحليلات أو المقترحات النظرية. ففي «متناقضات» نجده يولى اهتماما خاصا بأعمال فيليب أرياس ولوى فانسان توماس عن التاريخ وأنثروبولوجيا الموت ويقابل مايطرحونه من أفكار برؤية هيدجر عن «الكون والزمن» والذي أراد بها تأسيس «تحليل وجودي» سابق عن جميع التناولات التي اتخذت من الأعراق أو التاريخ أو علم النفس مدخلا لها، ليتضح

دريدا نعم، كتبى سياسية

• أمراه ديديه إيريبون ت: ك. ص.

لنا في النهاية اعتراض دريدا على كلا الفريقين، موضحا الوشائج الوثيقة بين المنهجين بحيث لا يمكن فصلهما، إذ يشتمل الواحد على الآخر.

أما في «مقاومة التحليل النفسي» فيواجه دريدا - إذا جاز التعبير - كلا من فرويد ولا كان وفوكو، ففي نصه عن فرويد، يركز دريدا على التعريف بمنهجه الخاص الذي عرف في العالم أجمع به التفكيرية، ويقول عنها إنها «تحليل فائق» هي عملية فك وتحليل وفصل للرواسب والحقائق المصنوعة والمعتقدات والمؤسسات، وبما أن التفكيرية تقترب في هذا من التحليل النفسي وحركته ومسلكه كان لا بد لها من الاصطدام بدورها بمظاهر «المقاومة». فقد شهد التحليل النفسي دائما حركة مقاومة خارجية عن نطاقه، ثقافية أو سياسية بالطبع، ولكن إلى جانب هذا شهد كذلك مقاومة تابعة من داخله، ومن جوهره: إذ يبقى دائما شيء ما، أثر ما، يفلت من هذا التحليل. ولكن «المفكك» يعرف جيدا أن هذا الجزء المتبقي لا يمكن تلخيصه أو اختزاله. ولابد من التخلي عن فكرة نجاحنا في الوصول إلى الأصل من خلال ممارستنا التحليل النقدي والجنينيولوجي.

وعلى أساس فكرة إمكانية الوصول إلى «أصل» أو حقيقة «أصلية»، يقيم دريدا نقده لكتاب فوكو «تاريخ الجنون». ففي الطبعة الأولى من كتابه الصادر عام ١٩٦١ بالمقدمة الأصلية - التي حذفها فيما بعد - سعى فوكو جاهدا إلى إيجاد «تجربة أصلية» وأساسية للجنون في شكله الخالص الحر، قبل أن تقيدها المعرفة وقبل أي فعل يحتويها ويدخلها إلى حيز الصمت. هذا العمل لفوكو هو أقرب للغنائية التراجيدية والرومانسية التي

تميز أعمال نواليس منه للمشروع السياسي. وقد نجح دريدا إلى حد بعيد في توضيح كيف استطاع فوكو من فصل إلى آخر تعديل حكمه على فرويد. وقد كتب فوكو يقول: «لابد أن تكون منصفين مع فرويد» لاسيما وقد أقر الحديث عن الجنون. وفي الوقت نفسه اعتبر فوكو التحليل النفسي نتاج تاريخ طويل نجح في «إقصاء الجنون». وعلى هذا وانطلاقا مع الإمكانات التي فتحتها أمامه كل من نيتشة وفرويد استطاع فوكو أن يؤكد قدرته على كتابة تاريخ الجنون اعتمادا أحيانا على نيتشة وحده، بما أن فرويد لم يكن آنذاك سوى مرحلة من مراحل عديدة أخرى، يمثل ما كان إنشاء معازل نفسية لوضع المجانين تحت الرصايا أو ابتكار «طب عقلي» أحد مراحل تاريخ طويل ومن خلال كتب فوكو السابقة تتبع دريدا هذا التضارب والتناقض الدائم في علاقته بفرويد أولا في كتابه «الكلمات والأشياء»، ثم في كتاب «تاريخ الجنس».

لقد أعوز دريدا الوقت للأسف (فكل هذه الكتابات كانت في الأصل محاضرات له). وقد اكتفى بالإشارة إلى هذه الدراسات النظرية الأخيرة الكبرى لفوكو والتي كان من شأنها أن تصبح تحليلا كاملا قائما بذاته، لاسيما وأن مشروع فوكو عن «الجنس» يمكن أن يقرأ بالكامل على أنه إعادة للتفكير والتساؤل بشأن التحليل النفسي وخاصة تحليل لاكان. وبالفعل يؤكد دريدا في أحد نصوصه عن لاكان أن الحدائق النظرية والفلسفية كان لها حوار - ضمنى أحيانا صريح أحيانا أخرى - مع أعمال لاكان. ويضيف أن أي احتفاء أو تكريم للاكان هو اليوم بمثابة عمل سياسي من الدرجة الأولى، إذ يرد له مكانته التي يستحقها في الوقت الذي تحاول فيه بعض

نبه إلى ضرورة عدم الخضوع إلى أرثوذكسية جديدة يمكن أن تعقب الماركسية، أو الاستسلام إلى اتفاق دوجماتي جديد ومريح، أو الترحيب بنظرة لا ترى إلا مصلحتها ولا ترى أبعد من وضع العالم والسوق، ففيما حدث الكفاية كي تتكشف الأشياء ويذول الوهم ونفيق فتنبذ لنا حقيقة الأمر أكثر فأكثر. إن ما طمأنني بعض الشيء، بل رسم أحياناً على وجهي ابتسامة هو قيام بعض الكتب الفرنسية مؤخراً - تبعثها في ذلك بعض الجرائد - (كانهم أفاقوا فجأة واكتشفوا الأمر) بإلقاء الضوء أخيراً ليس على استسهال «الرجوع إلى ماركس»، بل قاموا بالفعل عام ١٩٩٣ بالتنديد بهؤلاء الأشخاص (وهم لا يغيرون أبداً) الذين - بكل غطرسة وثقة ورياسة جاش - لا يقرعون أبداً، وإنما يسلكون أقصر السبل كما القوا الضوء على ضرورة القيام بفعل أكثر تعقيداً من هذا، أريد أن أعتقد أنه سيكون أكثر مسؤولية بعد قراءة النصوص وفهم اللغة والرهانات السياسية.

إذا تجاوزنا العنوان والصفحة الأولى وجدنا أن «أطراف ماركس» يمكن وصفه بأي شيء، إلا أن يكون كتاباً ماركسياً. فمثل كتاب «سياسات الصداقة» والكتب الأخرى التي أشرت إليها، هو محاولة لوضع ما يمكن أن نعتبره تصوراً آخر «للسياسة والديمقراطية» في مواجهة الضرورات الملحة التي تشهدها اليوم (مثل الأشكال الجديدة للحروب ودوافعها والسوق والجماهير والبني التقنية الإعلامية التليفزيونية، والتغيرات التي طرأت على مفهوم المواطنة وعلى القانون الدولي وخلافه). إن صعوبة الأمر (وهي ليست فقط مسئولية المفكرين والفلاسفة) تكمن في «ممارسة السياسة» في ظل ظروف

العقول المتحفظة غير ذات الشأن - وقد هُيئ لها مناخ الإصلاح الذي تشهده منذ بضع سنوات - أن تجتث حتى ذكرها. وهكذا نفهم أن هذا العمل الذي يتناول التحليل النفسي هو بالدرجة الأولى عمل سياسي.

وكذلك كتابه الذي تناول فيه مسألة الدين، وقد كان ثمرة لقاء تم في كابري وضم دريدا وجياني فاتيمو وموريزو فيرادييس وجدامار والدو جارجاني وأوجينييو ترياس وفيسانزو وفيتاليو.

وهذا هو نص الحوار الذي أجريته معه:

□ من الملاحظ أن البعد السياسي حاضراً بشدة في أعمالك الأخيرة بدءاً بكتابك «أطراف ماركس»، الصادر عام ١٩٩٣ والذي لاقى نجاحاً مدوياً، ووصولاً إلى أعمالك الصادرة في الأونة الأخيرة - والتي يحمل واحد منها بالفعل عنوان «سياسات الصداقة» - إضافة إلى العمل الجماعي الذي تناولتم من خلاله موضوع «الدين».

○ ماتسميه «بعداً سياسياً» في أعماله ليس شيئاً حديثاً، ولم ينتظر ظهور «أطراف ماركس» حتى تتضح معالته... ولكن دعنا من هذا. (ولكن، ربما أن الأوان بالفعل لا ننتظر حتى يعلن خطاب ما أنه سياسي بإشارات كبرى أو علامات مضيئة أو بقرع الطبول، كأن يستخدم اسم ماركس على سبيل المثال أو كلمة «سياسة» بصورة مباشرة أو لفاظ أخرى من هذا القبيل مستمدة من المصطلحات السياسية التقليدية، حتى نقر أنه خطاب سياسي)، بالنسبة لماركس، فإنني أشعر بالسعادة لكوني لم أعد الوحيد كما بدا لي عام ١٩٩٣ (أقصد من بين غير الماركسيين، أو خارج الماركسيين المستديمين) الذي

أصولية وتعصبا. فخلف هذه الظاهرة نستطيع أن نتبين أشياء كثيرة غير متجانسة (الإيمان والدين، اللاهوت والدين، التقديس والإيمان إلخ...) هناك دائما مصدران على الأقل ونوع من الحصانة الذاتية الغريزية أحاول أن أحلل إلحاحها ونتائجها وآلياتها أو ماتدبره. هذه الآليات تصنع من هذه «العودة للدين» ظاهرة من ظواهر الحداثة التقنية العلمية (وليس مجرد ظاهرة قديمة كما تعتقد وحتى وإن كان هذا حقيقيا في بعض الأحيان) وتجعلها كذلك رد فعل إزاء اقتلاع الجذور وزعزعة مكانة الأراضي السياسية بسوق تقنية علمية تعتمد على شاشات العرض (وهناك وجهة نظر أخرى لبرجسون تقول أنه الدور الأساسي للكون الذي هو آلة في يد الآلهة). وبداية من العنوان، سميت لتقليد كبرى المحاولات للتفكير في الدين من وجهة نظر فلسفية (مثل الدين وحدود العقل العادي) لكائنات - «الإيمان والمعرفة» لهيجل» مصدرا الأخلاق والدين لبرجسون) وحاولت من جانبي أن أضع هذا الفكر في مواجهة ما هو قائم إلينا اليوم، وما يجعلنا نعيد التفكير في هذا التعارض الموروث بين الإيمان والعقل النقدي، بين الإيمان والأنوار. ولكنني لا أستطيع أن أتحدث عن نصوص هذا الكتاب شديدة التعقيد والتي قمنا بتجميعها لفلسفة أوروبا القادمين من إيطاليا وألمانيا وإسبانيا وفرنسا.

□ في حلقاتك الدراسية في مدرسة الدراسات العليا تطرقت في هذا العام لمسألة «الضيافة» وهو موضوع فلسفي سياسي حالي هام.

○ في بداية الثمانينيات، ولادة أربع سنوات دارت هذه الحلقات الدراسية حول قضية القومية، والقوميات

قائمة تسيطر فيها الآلات والخطب القديمة على الساحات، والسعى للتفكير بشكل مغاير في السياسة وأصولها وماسيطرا عليها في المستقبل، رؤية أشياء تعلن عن وجودها أثناء سعيها لتغييرها جذريا. إن إثبات كل هذا في الوقت نفسه أمر شبه مستحيل ولكنه ضروري. فإن تحقق، لن يكون فقط شيئا نادر الحدوث، ولكنه في غالب الأمر سيكون أمرا غير مسبوق بل من الصعب فهمه. وربما كان هذا سببا ادعى كى نصر عليه.

□ بالنسبة للعمل الجماعي الذي اشتركت فيه والقائم على مسألة الدين، هو ثمرة لقاء دولي تم في إيطاليا فهل كنت من اقترح موضوع هذا اللقاء؟

○ لا لم اختره وحدى. لقد اقترحتها - جيانو فاتيمو وأنا - نفس الموضوع، ولم تكن تشاورنا في الأمر من قبل، وربما كان لهذا دلالة. لقد أردنا أن نبحث هذا الموضوع القديم وكأنه شيء جديد تماما، أردنا أن نناقش هذه الكلمة القديمة بكل غموضها.. وقد اجتمعنا في أحد الجزر في ندوة لن نكن قد خططنا لها مسبقا، ثم قام كل واحد منا بكتابة دراسة إحياء لهذا اللقاء الغريب... لقد كان علينا أن نفتح أعيننا جيدا وأن نعيد التفكير لنرى الأشياء بصورة أكثر وضوحا. وكيف السبيل إلى فهم ما يحدث اليوم في العالم تحت مسمى الدين وباسمه دون أن نقصى جانباً تاريخه على الأقل والحكايات المتعلقة به. هل مازلنا نستطيع أن نتحدث عن الدين وكأن كل واحد يستطيع أن يعرفه؟ لابد من تحليل هذه الظاهرة كي نتمكن من التفكير فيما يحدث اليوم وما نسميه «بالعودة إلى الدين» أو ما تطلق عليه جميع الأديان

□ لا يوقف موقفك السياسي فقط عند حدود كتبك ومحاضراتك أو حلقاتك الدراسية، فانت مسئول أيضا عن البرلمان الدولي للكتاب. وفي هذا الإطار تدخلت في قضايا محددة مثل الفصل العنصري ومشكلة موميا أبو جمال، كذلك انخرطت في تامل جماعى أعم حول الوضع السياسى الدولى وإمكانية مشاركة المفكرين اليوم.

○ في الحقيقة ليس لدينا وقت أو مساحة لتتناول هذا الأمر بعدا مائلي على إجابة فقيرة تتلخص في نقطتين: ١- مثل كل المبادرات الفكرية، يواجه البرلمان الدولى للكتاب مشكلة مع وسائل الإعلام - وإن كان لا يخضع لها - وهو نفس مايعانيه كلانا هذا اليوم. وبالمثل تلقى جل أعمالنا وأكثرها فاعلية التجاهل من قبل وسائل الإعلام. أنتى لاتلقى عليها أى ضوء، مثل على سبيل المثال عمالية الإنشاء الفعلى لشبكة واسعة من المدن أعدت لاستضافة (فيما يعد مواطنة جديدة) كتاب وصحفيين أو مفكرين بصفة عامة، جزائريين على سبيل المثال، حينما يتهددهم الموت أو يكونوا مطاردين في بلادهم. لم تعد مسألة الإعلام وانتشاره الجماهيرى مجرد أمر يلقى مقاومة وإنما يتعلق الأمر برهانات تقنية واقتصادية وميياسية تجتمع اليوم في التكتيف المطرد للسلطة الإعلامية. نحن لسنا ضد الإعلام بشكل عام وإنما نفرق بين مختلف وسائله ونندد أو نغير بعض الأشياء لإعطاء الفرصة لكلمة تتعرض لقدرة أقل من الضغوط. أستطيع القول أننا نريد أن نعطي «زمتنا مختلفا للكلمة» وإيقا عامختلفا.

٢- بالنسبة لمسألة الإيقاع، وخاصة في علاقته بوسائل الاتصال المرئية، فإن من أكثر الصعوبات التي

وسياسات الصداقة وبلافة التوحش. ومن خلال تسلسل طبعى إلى حد كبير، وتحت عنوان عام هو «قضايا المسؤولية» تحدثنا عن «السرية» و«الشهادة» ثم عن «الضيافة».. من هو الضيف أو المدعو أو الزائر الغريب؟ على من نطلق لفظ «بربرى» من هو القادم؟ ومن هى الرهينة؟ ماذا حدث خلال هذا القرن؟ إن ما يحدث فى الغد بشأن اللجوء والنفى والإبعاد والفصل العنصرى والنقل ستهتز على أثره كل الفئات المروية. وقد اعتمدت هذه المحاضرات من ناحية على فكر جينينالوجى يبحث أصل تصور وضيرة الضيافة (فى العهد القديم والنصوص الرومانية والإغريقية وفى مفردات المؤسسات الأندو أوروبية، كما يقولنا بنغيتيست بين مايقودنا إلى دروب مقلقة حيث تتقابل هذه القيم ويفسد بعضها البعض بصورة شبه حتمية) كما رأت من ناحية أخرى ضرورة إجراء تغيير فى حقوق وواجبات الضيافة فى أوروبا وغيرها لتوفق ما بين قانون لضيافة عادلة غير مشروطة ترهب بكل قادم دون أن تطالب منه كشف حساب حول هويته ولا أن تطالبه بتحديد من أين أتى ولاتساقه عن جنسيته، والقوانين المقيدة للحقوق التقليدية (كما وردت فى نص كائط الأكثر سخاء حول الحقوق السياسية للضيافة بين الدول) لابد من ابتكار أشكال وسط بين هذه القوانين، لنصل إلى قانون جديد أكثر عدلا وقابلية للتطبيق. هى إذا حلقات دراسية نتحدث فيها عن أوديب وافلأطون وكلفيسكى كما نتحدث أيضا عن اتفاقيات شانجان وقوانين باسكوا ومشروع قانون طويون حول «جريمة الاستضافة» أو عن التقنيات التليفزيونية التى تؤثر على العلاقة بين الخاص والعالم كما نتحدث حتى عن مسألة «الوجود بالمنزل».

أنطونيو سورا وأرشت بينيون أرشت معرض «فن ضد الفصل العنصرى» عام ١٩٨٣، وتعهدها بأن نقيمه من أجل جنوب إفريقيا محرر من الفصل العنصرى، من كان يحلم آنذاك أن الأمر سيتحقق بهذه السرعة وأنه سيكون لجنوب إفريقيا هذه العاصمة وهذا البرلمان بقيادة مانديلا؟ لابد من تحليل نماذج أخرى كثيرة ولكن ليس لدينا المساحة الكافية كما تقول انت... كيف تريد لنا أن نتحدث بهذا الإيقاع؟

تواجه المفكرين بصفة خاصة تكمن فى عدم تجانس الزمن السياسى والتغيرات المتلاحقة. حينما قمت منذ خمسة عشر عاماً - بالتعاون مع فرنان - بتأسيس جمعية جان هوس أكدت من أعماق أحد سجون براغ أن هذا السجن الشمولى أو العسكرى سوف يبقى على ماهو عليه خلال عقود قادمة، وأنه سيستمر إلى مابعد عام ١٩٨٩، وقد كان خطئى لحسن الحظ شديدا. لقد كان لدينا بالطبع ألف سبب يحملنا على الاعتقاد أن الفصل العنصرى سيلغى ذات يوم.. ولكننا حينما نظرنا مع



هذا حوار أجراه بول برينان مع جاك دريدا في الكولاج دو فرانس عام ١٩٨٢ وخصص أسئلته للقضايا التي أثارها كتابه «عن الجراماتولوجيا» أو «علم الكتابة»
بريخان: ماموقفك من الزعم بأنك تحاول أن تنشئ نوعاً من علم الأدب.

دريدا: إنه ليس علماً وفقاً للمفهوم التقليدي. إنه استراتيجية لتفسير العلوم والفلسفة أيضاً.... بهدف تفكيكها وفحصها من وجهات نظر عديدة (وبالطبع وجهة نظر سياسية أيضاً) وكشف الحدود الضمنية للعلوم. وعلى سبيل المثال، فإن العلوم اللغوية هي النماذج العلمية المسيطرة في فرنسا.

بريخان: وما الدور الذي يوسع الجراماتولوج أن يقوم به، ولا يؤديه الفلاسفة واللغويون الآخرون؟

دريدا: أولاً يجب أن أقول (يضحك) إنه بما أن الجراماتولوجيا ليست علماً مؤكداً... وليست فلسفة كذلك، فلا يوجد جراماتولوج. إن كتاباً عن الجراماتولوجيا ليس كتاباً في الجراماتولوجيا. إنه كتاب أيضاً يلح على «حدود» الجراماتولوجيا.

بريخان: أنت تتحدث عن اللغات الحية حيث تكاد تعكس اللغة المكتوبة اللغة المنطوقة المتكلمة. وتتحدث أيضاً عن اللغات الميتة حيث لا صلة للغة المكتوبة باللغة المتكلمة.

إذا القيت نظرة على العالم حيث مئات اللغات تتواجد معاً الآن، فأيتها تقول عنها إنها تموج بالحياة وإيها تشرف على الموت؟

دريدا
عفواً أنا لم أقل ذلك بالضبط

أجراه: بول برينان - ترجمة: م.ز.

مفهومي الخير والشر. وهذا ما يضعك موضع خلاف مع مارشال مكلوهان مثلاً الذي يتحدث عن الوسيط بتعبيرات شديدة الأخلاقية - «الميكرفون خلق هتلر» وغيرها.

دريدا: مم.. أعتقد أن ثمة أيديولوجيا في خطاب مكلوهان لا اتفق معها، لأنه متفائل بشأن إمكانية استعادة مجتمع شفاهي يستطيع أن يتخلص من الآلات الكتابية وما إلى ذلك. أعتقد أن تلك أسطورة تقليدية جداً تعود إلى... فلنقل أفلاطون، وروسو.. وبدلاً من تصور أننا نعيش عند نهاية الكتابة، أتصور بمعنى آخر أننا نعيش في الامتداد الساحق للكتابة بمعناها الجديد، والذي لا أقصد به تدوين حروف الهجاء، وإنما المعنى اللغوي، من الآلات الكتابية التي نستخدمها الآن. (مثال: المسجل) وهذه كتابة أيضاً.

بريسنان: أنت تنهى كتابك بمقتطف من روسو، الذي كتب عن الكتابة باعتبارها نوعاً من ممارسة الحلم. يقول: أحلام الليالي الكثيرة تُمنح لنا كأنها فلسفة. ستقول إنني أيضاً حالم. أعترف بذلك. لكني أنجح فيما يخفق فيه الآخرون. أنا أمتع أحلامي مثل الأحلام وأترك للقارئ، أن يكشف ما إذا كان بها شيء، قد تثبت فائدته لليقظ.

وسؤالي لك هو: هل سمحت لي بمحاورتك بنفس الروح - كحلم كما يحلو للمستمع أو للقارئ، أن يراه؟

دريدا: نعم ولكني إن كنت أتورط في قول هذا، فإنما أعني أنني في كامل يقظتي وأنا أحلم، ولا يحدونني وهم فيما يتعلق بذلك.

دريدا: عفواً، لكني لم قل ذلك أبداً بالضبط. أنا لم أقل أبداً إن هناك لغات حية تماماً وأخرى ميتة. أعتقد أن في كل لغة بعض موت، وأن التضاد بين الحياة والموت في اللغة هو تضاد زائف. إن المقولة التقليدية عن اللغة هي أن اللغة في حد ذاتها حية وأن الكتابة هي الجزء الميت من اللغة وأنا أناهض هذه المقولة. وبالتالي فلن أروط نفسي في قول يذهب إلى أن هناك تراتباً اليوم فيما بين بعض اللغات الحية. هناك عدد من اللغات ذات النفوذ، فنقل على سبيل المثال: على الصعيد التقني، والاقتصادي، أو العلمي، أو العسكري. هناك بعض اللغات - مثل الإنجليزية، الروسية، الصينية - لا يتزايد فقط عدد المتحدثين بها، ولكنهم ينتمون إلى شعوب وأمم اقوى، الآن، من غيرها.

لكني لن أقوم باستنتاج أن تلك اللغات أكثر حيوية من لغات أخرى.

بريسنان: أنت تنشئ تبايناً بين لغة الكلام واللغة المكتوبة والعلاقة بينهما.

دريدا: إذن... هي ليست علاقة تضاد. ما كنت أفعله خلال السنوات القليلة الماضية هو مد - أقصد أن أمتح امتداداً مطلقاً لفهوم الكتابة حتى أن اللغة المنطوقة المتكلمة هي مكتوبة على نحو ما. أقصد أن هناك ما أسميه نموذجاً أولياً للكتابة مضمراً في اللغة، مما يعني أن مفهوم الكتابة يتحول بالطبع. إذن ليس هناك تضاد بينهما. مثلاً، الشرائط المسجلة هي كتابات على نحو ما.

بريسنان: أنت اقترحت أننا يجب أن نتوقف عن التفكير في الوسائط المختلفة - لغة الكلام والكتابة - على نحو أخلاقي. وأن هذين الوسيطين اللغويين يتجاوزان

ثمة حساسية مرفقة مرفقة فى فيلم صفاء فتحي «دريدا من جهة أخرى». حساسية تصوير كلمات دريدا: رؤيته للعالم المشتتة الجامعة، المتناقضة المؤتلفة، المولعة بالاستدراك.. باللانهاية.. بالمدى، المعذبة المعذبة بإدراك الحدود... بإدراك الموت... بإدراك نهائية الكتابة. هذه الحساسية البصرية الصوتية والذهنية أيضاً فى تصويرها لكلمات دريدا ذات الجمال المرهق أيضاً أدت إلى فيلم مفعم بالدلالة والدلالة المرجاة.

تلملم اشقتات رجل أنيق جداً، ملتزم غاية الالتزام بالدور الذى يؤديه ويمواقيت المحاضرات - زمانها ومكانها الثابتين - على مدى ثلاثين عاماً (!) فى ذات الوقت الذى «يجتاز» فيه الأماكن كرحالة يروم المعرفة أو عابر سبيل يسير هوناً ... إلى اقصى الاقصى وأبعد الأبعد. ولذلك فعندما تصوره صفاء عند حافة الصخور مطلاً على البحر نحو نهاية الفيلم - التى لا مفر منها! - فإنما تصور من امتلا بالماضى و«الأثار» حتى الحافة، مقبلاً على الموج القادم ... على المستحيل المقبل «بصير بنفاد صبر» متعلقاً به حتى الأفق وربما ما بعده.

وقاحة الكتابة وخيانتها

إن خشية تثبيت الكادر على دريدا واحد ... دريدا نهائى وسمت كلاً من الفيلم وطريقة أدائه. وكان اختيار الوعى بحضور الكاميرا منذ الكلمة الأولى ومن ورائها صفاء ... كان الوعى بالجهة الأخرى، بحضور الآخر وخطابه محاولة للإفلات من طابع النهائية الذى يسم الكتابة وإن كانت فيلماً مسجلاً على شريط، والذى لا مفر فى الوقت ذاته من توقيعه فى نهاية الرحلة/ الفيلم بكل تردد وبكل حياء.

شعر المكان فى

«دريدا من جهة أخرى»

يكتب بعد بالطبع، لن يسجل بعد، لن يترك أثراً بعد، ويشكل معين، لن يحيا بعد، لن يحيا بعد.

لذلك تتبع صفاء أنواته عبر مبنى زجاجي عريض بحيث يتفصم عند كل مفصل معدني، فيخرج دريدا متعدداً ليعود واحداً مؤقتاً وتعاد الكرة، وهذا مشهد من المشاهد المبكرة في الفيلم. وتسير معه وبه عبر الأماكن حتى نصل إلى أبعد أثر في الفضاء، قرب نهاية الفيلم حيث استوحى لوركا «عرس الدم» ليتحدث عن تعددية الأصوات: «فإن هذه الأنا نفسها إنما تتشكل، وتصبح ممكنة في هويتها كنا، عبر هذا التشابك للأصوات. إن صوتنا يسكن الآخر بشكل معين، يحوم حول الآخر».

وعندما يصل الفيلم إلى الحديث عن مفهوم الـ «نحن» تظهر صفاء كاتبة الفيلم لأول مرة في الكادر ... وربما الأخيرة. ومن خلال زجاج البيت الذي تحوطه الحديقة يتعكس حديث «النحن» عليهما، عن صحة العلاقة عند إدراك «إنقطاعها» ... هذا الآخر الذي يحدث غائباً عن الصورة دائماً، وإن لم يغيب أبداً عن اتجاه الصورة وعن الصوت أحياناً يظهر في تلك اللحظة تحديداً. تلك اللحظة التي تكشف شرط صحة العلاقة الإنسانية والعلاقة الفنية «المتمازجة» و «المنجدلة» في هذا الفيلم بين دريدا مادة الكتابة والكاتب/ المخرجة، والتي ستكشف عن مدى تداخلها في نهاية الفيلم.

ماران حامل السر الكوني

ويتلو ذلك المشهد تحديداً التحقق من مواقع مقابر القطط في الحديقة المحيطة بالبيت «هذا قبر قط تعرفينه وذاك قبر الآخر». يتراسل ذلك المشهد مع قط جميل متمهل يود لو يتسلق إلى أعلى عموداً معمارياً لمبنى قديم

وتحرص المخرجة على إنشاء هذا التوازي بين الكتابة التي يؤديها دريدا والتي يتحدث عنها كهاجس ملح في أكثر من مقطع في الفيلم وبين كتابة الفيلم. فمعدن البداية تقطع من مشهده الذي يتحدث فيه عن الكتابة أعلى سلم ما مطلقاً على البحر إلى لقطات خاطفة على كاميرات التصوير وفريق الفيلم، بينما يعقد هو هذه المقارنة عبر مفهومه الموسع للكتابة.

وتؤكد ذلك صراحةً في مشهد أحواض السمك حيث تجعله يتحرك أمامه بطريقة ملتفة ملتوية بعض الشيء كأنه سمكة بينما تحمل حركته الكثير من الحرج، ثم تظهره على يمين الكادر مكملاً حوض السمك. عندئذ يجهر بشعوره أنه سمكة يتم فحصها والنظر إليها «يصير بنفاد صبر»^(٥).

ثم يأتي مشهد آخر للحرج أمام غدسة مصورة أخرى تصوره تصويراً فوتوغرافياً بدا له أنه طال كأنه تنويم مغناطيسي، وذلك مباشرة عقب مشهد حديثه عن الكتابة باعتبارها فعلاً وقحاً أولاً وفعلاً خائناً يتضمن الحنث باليمين لـ «واحد ما» يكتب إليه ثانياً، والأمران يتطلبان العفو. ويعقب مشهد التصوير الفوتوغرافي حرجه من الكتابة بإلقاء ما كتب على استحياء ويعجلة في صندوق البريد.

ريما يتعلق الأمر بإرجاء لقاء الأنا في الكتابة وفي التصوير ... إرجاء لقاء الهوية المحددة التي هي - ربما - أشبه بلقاء الموت أو تلك التي إذا ما توصل إليها «لن

(٥) كل المقاطع والكلمات بين علامات التنصيص مقتطفة من ترجمة أ. بشير السباعي المنشورة في «أخبار الأدب»، ٢٠٠٠/٢/٢٠. وقد اتحت لي شيلانه الكريمة هو وزوجته السيدة عبلة مشاهدة الفيلم لمرّة ثانية.

ينظر بعيداً، ويتوغل في الحديث عن مفهوم التسامي والتحرر من ميسم الجماعة. لكن صفاء تلتقط بحسها الأسر بالمكان وفهمها العميق لبطلها في هذا الفيلم خصيصاً هامة من خصائصه الفكرية. فتصعد به وبنا إلى الصندوق حيث مخبأه السري: «مكان التسامي»، «مكان الكتابة»، «مكان المؤلفات الفلسفية»، والمربط على نحو ساخر بثقافة السر أيضاً، فيقول دريدا في هذا المكان: «وهناك ركن يشبه الفواصة تحت الأرض، تحت السماء في هذا المكان، وفي الوقت نفسه فإنه أعلى مكان ممكن». هنا يكشف وله بتمازج التناقضات والأضداد وإحالة بعضها لبعض. «السامي يحيل إلى مادونه تماماً». وتذهب صفاء أبعد فتلاحظ الكوخ على أرض الحديقة وتستفز حسه الفكاهي. فيبعد أن يقول في الصورة: «إن الكبت بالرمي إلى أعلى والتسامي غالباً ما يعنيان الشيء نفسه تقريباً» عاد يقول عند الكوخ «إنني أكبت بالرمي في جميع الاتجاهات .. أكبت بالرمي إلى أعلى وإلى أسفل وإلى اليمين وإلى اليسار، وإلى الأمام وإلى الخلف.» هذا التجاور والتزامن البسيط الساخر في كافة الاتجاهات الذي يعكس تجاوراً وتزامناً أكثر تعقيداً واتصالاً في رؤية دريدا.

الموجة صورة متكررة

تستلهم المخرجة الموجة كصورة محورية في الفيلم، ربما من هاجس «الاجتياز» الذي يراوده والذي تفتتح به الفيلم في علاقته بالكتابة عنده ... البحر ما بين الجزائر وفرنسا، وربما أيضاً من شريط قديم يصوره شابا يحمل طفلاً وأمامه البحر ممتدداً، وربما من تمسكه بفكرة «العودة الأبدية». إن في الموج شيئاً ما. فانت لا

خلف دريدا عند حديثه، في جزء متقدم من الفيلم عن ثقافة السر، والتوحد مع ماران الأسباني يهودي القرن الرابع عشر الذي واصل ممارسته لدينه سرّاً حتى ينجو من الاضطهاد، عندما يقول «وشيناً فشينا أخذت أتوحد مع شخصية تحمل سرّاً أكبر منها، وتعجز هي نفسها عن الوصول إليه» ويكمل دريدا لتقطع صفاء إليه واقفاً فوق سطح البناية التي تبدو مهجورة، إذ ينهي هذا المقطع قائلاً «... أي وكأنني نوع من ماران كوني»، فإذا بقط «آخر» يخرج من نافذة مفتوحة خلفه أيضاً ... كأن ثمة علاقة مبهمّة غامضة بين دريدا والحيوان «الصامت» الذي يحمل سرّاً ما ... «صدافة» معقوبة ربما ... «نحن» خاصة جداً تتميز «بالقرب والمسافة اللانهائية التي تفصل بينهما»، كما تدرك مفصل الانطباع ... ربما هو سؤال الزمن وخبرته عند كل منهما كما قال عند حوض السمك.

وتتوغل صفاء في تصوير مفهوم السر وثقافة السر المرتبطة بماران ... في صرير الأبواب العتيقة إذ تغلق، في الأعمى يقرأ بطريقة برايل فإذا به يكشف سر الحروف ولا يكشفه أو يعرفه ولا يفشيه؛ وفي الأتزة ذات البنايات التي تغلق فيما بين جانبيها على زاوية حادة، كأن جانباً يسر للأخر بسرّه، ويحفظانه في تلك الزاوية.

هذا الرجل المختون بالسر .. بجرح الختان .. «ميسم الجماعة» في ديانته، المهور بتاريخ الكولونيالية ونشأته في الجزائر وما بعد الكولونيالية تجوب به صفاء المتاحف (الأثرية): متحف قديم للمستعمرات حيث وحدات طويلة تماثل طوله تنتهي بوجوه مخونة تعاصره، وذاك المتحف بمخطوطاته اليهودية المذهبة وأدوات الختان. هذا الرجل يرتقى سلالم كثيرة وتبقى المخرجة على الأسطح طويلة

هذه المرة عاتية، مجتزة، وحيدة، تموج بالزبد مقبلة في عنوانها إقبالاً نهائياً، مؤكداً.

ويستطرد دريدا عما يراه تراخيدياً في الوجود حيث لا تتحدد دلالة ما عشناه إلا في اللحظة الأخيرة. وتستخدم صفاء هذا المفهوم للوجل للمعنى .. هذا الاستدراك الحتمي في صورتها السينمائية كابلغ ما يكون. يقول دريدا وهو يواجه البحر: «أريد أن أقول لأمي التي كانت لا تسمعني منذ زمن بعيد، ما كان يجب معرفته قبل الموت، أي ليس فقط أنني لم أعرف شخصاً، بل إنني لم ألتق شخصاً، لم أجد في تاريخ الإنسانية فكرة عن شخص ...». ويطريقة إلقاء دريدا ذات الحساسية الدرامية يتصاعد بك إلى معنى الغربة .. الوحيدة .. الوحشة، فإذا به يقول: «انتظري .. انتظري» وكأن ليس ذاك هو المعنى، لتدخله المخرجة حيث رأسه جبلي أجرد إلا من نخلة/ واحة ... يكمل: «شخص كان أسعد مني ومحظوظاً أكثر مني، ومبتهجاً أكثر مني، هذا صحيح بشكل قبلي، إنني لم أصادف شخصاً أكثر مني انتشاء بالسررات المتصلة.

إلا إنني إذا كنت قد ظلت الماثل المضاد لنفسى فكنت بشكل متصل أيضاً حزناً ومحروماً ومعزولاً ومحبطاً وناقد الصبر وبغيراً ويائساً ...»

يقول حتى يتلاشى ثم يدخل مرة أخرى .. موجة أخرى تتلاشى .. يسقط على الأرض كموجة «صامتة، ويسقط «جلته» الأخيرة كموجة صامتة حية عذبة .. يسقط توقيعه: «كيف يمكن قول شيء سوى أنني بصدد إهتمام هائم ومتحدر من الأوهام في وقت واحد بهذه

تدرك إن كانت الموجة تموت على الشاطئ أم تنسحب وتعاود الكرة، «تُبْعَث» كأنه التي ماتت ولم تمت عندما كتب «الاعتراف بالمتور».

وفي خلفية الصوت تتمازج الريح بصوت اللوح وكراته، ويحوطه أثر ما في أرض ممتدة مطلقة وهو يتحدث عن ذلك الإحساس الدقيق الذي انتابه وهو في السجن يعيش تجربة الضيافة والصداقة مع سجين آخر أكثر غيرة، ولفترة قصيرة : «وجدت شيئاً في كان يكرر هذا المشهد، كان يحيا هذا المشهد كتركرر .. وذلك كما لو أنني كنت أشتهي، كما لو أنني كنت أتوقعه وأرجوه، كما لو أنني تركت نفسي يستقبلها شيء كان من حيث الجواهر قد حدث بالفعل ... مسرة التكرار موج يتلاحق في شريط الصوت، وإن غاب عن الصورة.

وعند الحديث عن فك شفرة الكتابة وفعل المقاومة المبني في الكتابة: لحظة التحرر وانتهاك الحدود التي هي في الوقت ذاته لحظة إقامة الحواجز والسدود، تصاحب صفاء مفهوم القراءة باعتبارها فك الشفرة .. شفرة المقاومة - إن جاز التعبير - بلغة لآثر ما ينعكس تماماً على مياه ساكنة وقد خفت حدته، تعقبه بموج يتكسر على مصدر طبيعي كأنه حاجز أمواج.

ثم تستخدم موجة أخرى ندما يتحدث عن شرط الإنقطاع أو التوقف عن رغبته «الأكثر صلابة في معاودة كل شيء من جديد، في أن أحيا من جديد كل شيء، الحسن والسئ ...» ذلك الشرط هو: «حيثما استمر السلب في التكاثر وفي العيش، بل وفي المجازفة بالبقاء بعيدى، فإنني في تلك اللحظة، لا أريد معاودة كل شيء من جديد، كلا، لا أريد معاودة كل شيء من جديد .. الموجة

داخلي، أمامي، ومن هنا جميع الأسئلة على حافة فراشها، وكأنني أنتظر من فيها كشف الخطيئة أخيراً، دون تصديق أن كل شيء إنما يؤول هنا إلى الدوران حول ذنب من جانب الأم محمول في وتتوقعون أن أقول عنه ولو النذر اليسير، معلماً تحدث القديس أغسطين عن مزاج مونيك «السري»، ولكن لا، بوسعكم أن تفهموا ذلك، لا، إن الذنب سوف يظل أسطورياً أسطورية ختاني، وهل يجب أن أوضح شيئاً».

وتتكن صفاء على وجوه (الجريكو) التي تميل للاستطالة أعلى اللوحة، مفتوحة العينين مملوءة بالهشاشة، لتوحى بالتحالف على السر - سر الموت ربما .. أياً ما كان السر .. حتى يسرى (السر/ الذنب) أسطورياً أسطورية ختاني.

ويترك صفاء دريدا لمحنة البوح علناً بالاعتراف المبتور (!) بصوته المعبر، مما يجعل المرء يتساءل هل اللغة المنطوقة المتكلمة هي التي تحوي نموذجاً أولياً للكتابة بمعناها الواسع عند دريدا، أم أن بداخله وهو يكتب مؤيد بارع ومحاضر طليق، إذ يبدأ متردداً يستأن في بدء الكلام ثم ينطلق بصوته واستطراده وحركات يديه.

وتكتسب اللقطة القريبة عند صفاء صفحتها الأولية البكر في لحظات الحديث عن أمه، والتي تتداد لقطات لها من شريط فيديو قديم فيما بعد مقطع الاعتراف أو اللااعتراف بالسر/ الذنب، وعند مقطع مسرة التكرار في تجربة الضيافة الخالصة غير المشروطة، وحيث كلماته عن مشروعه الكبير للكتابة عن الختان .. ختانه، هذا المشروع الذي لن يقوى على إنجازه قط . تقترب الكاميرا في هذه اللحظات اقتراباً علامة ... اقتراباً حميمياً دامغاً،

الأشياء: اللغة، الأدب، الفلسفة، شيء سوى استحالة القول مرة أخرى، كما أفعل أنا هنا: أنا أسجل توقيعي..

دريدا.. الموهبة الدرامية

تترك صفاء أنها ليست فقط أمام كيان درامي تتزامن وتتزامن فيه الأضداد في سعيه ووعيه التراجيدي بالاستحالة، بل إنها أمام مؤيد بارع، ووجه عذب، ومؤلف يستطلق الماضي والشخص والامكان، فتختار محاضراته عن العفو التي يتخيل فيها مسرحاً ومسرحية تجمع بين هيجل ونلسون مانديلا وكليتون وتوتو، وتستغل المخرجة هذا الشكل في أن يبدل صديقه جان لوك - نانسى إلى حيز وجود الفيلم. وذلك عندما تصل محاضرة دريدا إلى اللحظة التي يقول فيها: « عندئذ يظهر نلسون مانديلا على خشبة المسرح». يطرق جاك - لوك نانسى باب مبنى، ويصعد في مضعد، ثم يحكي قصته مع دريدا ولقاءه به منذ نحو ثلاثين عاماً. تربط المخرجة ربطاً فنياً عابراً بين قيمتي العفو موضوع المحاضرة والصداقة موضوع العلاقة بينهما، وفي العمق مفاهيم الصمت والتوازي والمسكوت عنه في كل من القيمتين.

كما تستعير أسلوبه ذاك في تصويرها له حين يقرأ جزءاً من «الاعتراف المبتور» أمام لوحة «دفن الكونت دورجازه» في توليد أو (طليطة) - أياً ما تختار - حيث وزعت الأدوار واللحظات الشعرية على أشخاص ومناطق اللوحة، وحيث يتعلق الدفن بالسر ويتعلق المشهد بالموت والاحتضار، احتضار الكونت دورجازه أو أمه في ذاك الوقت: «إنني اعترف أعني إنني اعترف بلسان أمي، أعني أنني أبوح بلسان أمي أي أنني أم.. ملها تتكلم في

ماران) إلى باب اثر ما. يلج شاحب الوقع إلى حيز مضى بحجم ما سمع به الباب، بينما يؤطر الباب الأثر المعتم. فإذا تصورنا أن الباب أغلق عليه فستتحول الشاشة كلها إلى مساحة معتمة موصدة. لكنه يخرج في اللقطة التالية إلى فضاء فسيح وسما صافية، وذلك في مستهل حديثه عن التجربة الغالية ... تجربة السجن/ الضيافة الخالصة التي مربها، فيخيل إليك أن السجن اتسع وانفتح على فضاء عذب غير مشروط.

ندرك في نهاية الفيلم أن صفاء قد عبرت بماران المعاصر الأماكن التي قدم منها، الأماكن/ الآثار التي شكلت هذا الرجل، وحولت العبور في الزمن إلى ارتحال في المكان: فرنسا.. إسبانيا.. الجزائر، في سوق الأبيار حيث نشأ. وحاولت كشف السر حيث يقابل الأبواب الموصدة على البصر أبواب كثيرة مفتوحة لرداه مظفة يفرضها ماران / دريدا، والتي تقضى في النهاية إلى ذلك الأثر ذي الأبواب المهجورة العارية في صمت الريح، الظل الذي يبقى بعد قتل امرأة استوحى قصتها لوركا في «عُرس الدم». إذن لا يخلو الأثر من سر، بل هو سر الأسرار. لكن العذوبة والبساطة التي انتقل بها ماران المعاصر عبر الأمكنة تشابه من جهة ما هشاشة الظل الذي يشف عن أصوات الماضي وأشباهه وربما يستشرف أصواتاً قادمة ... الموج الذاهب القادم.

تُسمعنا صفاء ترائيل الماضي في الجامع بسوق الأبيار، وتستلطق أثر امرأة لوركا ... يغنى الأثر غناءً بعيداً، متصاعداً نحو السماء. وفي ذات المشهد تونظ الصمت على شجرة صماء بكاء قاسية التجرد وذات بعد جنسي، بينما يبدع دريدا بعد هذه اللقطة مباشرة

خاصةً وأنه في المثال الأخير يورد في أكثر من موقع عدداً مطرداً من المترادفات أو التوابيع للختان في وعيه: «... أثر، قطع، حزة، نقش، علامة في الجسد ...»، «... ومن هذا الجرح، الضريرة، القيح، الصدمة، الشجة، القطع، السحجة، الخدشة، الجدع، الحزة، ختان البنات، ختان الذكور ...»، «... سره أحلامي ...». تحاول الكاميرا إذن أن تقترن من وعيه بسره أحلامه، أو «الجرح الذي سوف يجرح في المستقبل إلى الموت بشكل لا مفر منه».

ولهذا كان للقطعة القريبة جداً لوجه دريدا فقط، والتي تشكل توقيع على الفيلم عقب غيابه كنقطة في الغلاة أثرًا شائفاً، فكلماً أوغل في الرجل ... في التأمل ... في نهج «الصحداء المطلقة» و «الاجتياز» بعيداً جداً كان قريباً جداً توقيع على هذا الإيغال في الأنا أو الأناوات. وقاحة التوقيع في قرب اللقطة مع حياة وتردد النظرة التي تطلب «العفو».

ولا يفوت صفاء وجه دريدا الساخر وروحه المتشككة النافذة إلى التناقضات وتضاعيف التناقضات. ففي حلقته الدراسية عن تحليل «النواحي التي تسيطر عبرها المسيحية في العالم» لا يفوته أن يقول: «فباسم المسيحية نتخلص من المسيحية (...). وفكرة موت الإله مثلاً هي فكرة مسيحية». ويرد بعد بعض صمت: «ولا شيء أكثر مسيحية من ذلك!»

ماران/ الظل الهش

في معرض حديثه المتناثر عن الكتابة وكيفيتها يقول دريدا في هذا الفيلم: «إنني أمارس الاحتواء والحبس بالإيماءة نفسها التي تحرر». ولا أدري لماذا أتذكر هذه الجملة وفيتها وأنا أشاهد اللقطة التي يمر فيها (دريدا/

الصورة حتى نصل إلى الأثر الشارد.... الخلاء....
الفضاء المطلق. تُشيع الصوت بغناء المطرب الجزائري
«ليلى العباسي»، وتقاسيم العود، وأصداء تحليق الطير.
فهل عادت به إلى جذوره المحلقة المجتازة، المبطنة
بالشجن والجرح.

فهل استطاعت

الجرح الذي يفضى في تصويره إلى الموت لا محالة،
ويترك في حالته ظللاً هشاً..... أوراقه التي تحوم حول
الختان ولا تحو أثره..... أوراقه الأرشيفية المبعثرة،
مشروع الكتاب المستحيل... المعيت.

فهل استطاعت صفاء في ظل هذا الإحساس الأصلي
بالمستحيل وعدم الاكتمال أن تكمل الاعتراف المبتور في
نهاية الفيلم، وهو يختمه بندانة أو اعترافه لأمه الذي لم
تسمعه قط! وهل أدت الصيغة السينمائية حيث دريدا/
مادة الكتابة، ودريدا/ كاتبها بمعنى ما، وحيث صفاء
كاتبها أيضاً بمعنى آخر..... هل أدت تلك الصيغة إلى
أن تعترف صفاء - بتعبير دريدا - بلسانه، وتوقع بوجهه...
آخر لقطة في الفيلم..... ربما.... وربما تكون كاتبة هذه
السطور قد مارسست نفس الحق في الاعتراف وتوارت
خلف الحيلة ذاتها.

في التعبير عن تعددية الأصوات والحاجة إلى إطلاقها
وبديمقراطيتها، هذا التوزيع المرفه للأصوات.....
الأصوات التي تحوم، وموقع الكلمات.... الموقع المكان،
والموقع التتابع..... سمة أصيلة في هذا الفيلم.

وتتساقط لقطات سريعة متفرقة تعبر عن التحفظات
التي تكاد أن تتوارى خلف العذوبة الفنية: الزى الحajib
للمرأة في لقطة بعيدة مكتظة في الجزائر الآن حيث
يتدخل سرد الماضي مع الحاضر، كوارث الاعتقاد
بمفهوم «نحن» عندما تغيب المسؤولية الفردية: قطع
الخراف، الأزقة الفقيرة. ثم تعبر عن الاحتمالات المخيفة
التي ينطوي عليها موقف (الضيافة للخالصة)، فتصور
تصويراً بليئاً الشجيرات بمحاذاة دريدا، وهو في عريته
في طريق سفره الطويل وحيداً. يبدو المشهد متريصاً
وكان الشجيرات تكتلح في جحر قارص البرودة.

في عينيها تتوازي إشارة الانتظار لعربة حديثة في
شارع «أولم» عند مدخل دار المعلمين العليا وشجيرة
تميل ميل المنتظر الصابر أمام الظل المهجور في الخلاء.
في رحلة الفيلم الشعرية مُرّ ببيتة ذى الحديقة ودار
المعلمين وبيتة القديم في الجزائر..... كل الأماكن
الراسخة للمهترئة بدرجات، والتي تشكل ألوان حياته في



بينالى الإسكندرية العشرون

تأملات فى إبداعات فنانى المتوسط

الإسكندرية مع متحف الفنون الجميلة ومقتنياته الفنية التى لا تقدر بـشئ وكذلك مكتبة البلدية الملحقه بـمبنى المتحف فى منطقة محرم بك بالإسكندرية لتسهرف عليه وزارة الثقافة إشرافاً كاملاً كنا دائماً ما ندعو إليه.. لقد جاء التنظيم والاحتفالية والطبوعات والنودة الدولية المصاحبة لفاعليات البينالى والجوائز وكل النواحي التنظيمية على أحسن ما يكون.. أما مشاركة الدول والأعمال الفنية المعروضة فمعظمها جاء على أسوأ ما يكون.. إن الأمر يحتاج إلى جهد كبير لإحياء مشاركة دول البحر المتوسط.. وأن يتخذ الجميع مشاركة أسبانيا قدوة ومثلاً يحتذى به.. فهى الدولة الوحيدة التى خصصت إدارة خاصة لبينالى الاسكندرية (الإسكندرية نفسها ليس بها إدارة خاصة للبينالى) كما خصصت أسبانيا قوميسر دائماً لجناحها الذى أختارته وتمسكت به فى مدخل متحف الفنون ويحتفظ الناقد الأسباني مانويل رميرو منظم العروض التشكيلية العالمى وقوميسر الجناح الأسباني

يدعونا الفنان القديم أحمد فؤاد سليم فى بيانه المرفق مع لوحاته المعلقة على جدران الجناح المصرى ببينالى الإسكندرية فى دورته العشرين والذى افتتحه الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة مع محافظ الإسكندرية وذلك ظهر الخميس الموافق ١٨ نوفمبر ١٩٩٩.. يدعونا إلى أن نتأمل لوحاته وما يطرحه فيها من قيم جمالية ومضامين فكرية والدعوة طبعاً لمن يشاء وهذا يعكس إحساسه التشاؤمى بأن أحداً الآن لا يتأمل الفن ولا يجتهد فى التعرف عليه بجهد يوازى الجهد الذى بذله الفنان فى إبداع عمله.. هذا إن كان هناك أصلاً من يتأمل أى شئ على الإطلاق.

ولكنى سأخذ بدعوة أحمد فؤاد سليم.. وسأجعل التأمل هو محور هذا الموضوع عن بينالى الإسكندرية الذى لم ينصلح حاله بعد.. حتى وهو تحت الإشراف الكامل لوزارة الثقافة - المركز القومى للفنون التشكيلية - إدارة البيناليات التى تتولى تنظيمه بالكامل وذلك بعد أن سلمته محافظة

والكشف التالي يوضح توزيع الخامات والتقنيات

دول أوروبا	دول المشرق والمغرب العربي
أجهزة فيديو - شاشات عرض ثيغزونيون - كمبيوتر - بروجكتور - لوجيات إعلانية متحركة - خامات مختلفة - ألوان زيتية وأحبار - آلات تصوير فوتوغرافي وأوراق حساسة - حوامل مفصلية - علاقات ملابس - مجسمات العشرة - كتب ومطبوعات استغلال الفراغ المكثفي لبناء أعمال فنية.	قماش رسم وفروش والوان زيتية - حديد ونحاس - ورق وأحبار طباعة - براوير وزجاج - بيانات - مجسمات خامات مختلفة بسيطة.

ويوضح هذا الجدول إن تقنيات الجانب الأوروبي أكثر
 وتكنولوجيا متقدمة وشاملة ويستخدمونها ببراعة في
 إبداعاتهم.. في حسن تقنيات وخامات الجانب العربي تقليدية
 ومتواضعة وتعيب عنها التكنولوجيا الحديثة.

كشك يوضح الموضوعات والرموز المستخدمة

دول أوروبا	دول المشرق والمغرب العربي
تصوير الجسد لأبشري - الرموز الرسمية - الطوائف البدائية - التناقضات الحضارية - اللقطات المكروسكوبية - الذكريات - العلاقات الرضائية - الأنبياء - الحروب - البشري الإنسانية - الرؤية المستقبلية - تلك الدول - النظام العالمي الجديد والتقديم.	أشكال تجريدية بلا معنى - حروف وزخارف عربية - رموز تراثية - أساطير غامضة - كوابيس - رومانسيات - موضوعات روحانية - الأسرة - الحيوانات - الطبيعة - الكون - الخيال.

بخرطة لجناحها ليتم توزيع وتنسيق الأعمال المشاركة هناك
 في أسبانيا قبل وصولها إلى الإسكندرية مصحوبة بكتالوج
 خاص فخم مطبوع باللغتين العربية والأسبانية لأعمال فنية على
 مستوى عالمي رائع.

ولنتأمل الآن ما أحضره الفنانون من خامات وأدوات
 تلخصها في الآتي:

جهازاً فيديو مع شاشتي عرض كبيرتين وجهازاً
 بروجكتور مع جهاز كمبيوتر لا يعمل آلات تصوير فوتوغرافي
 وطن من الألوان الزيتية والمائية والأكرك والأحبار والصيغات
 وأمياح من قماش الرسم والورق والأخشاب والحديد والنحاس
 والأسلاك والأشياء القديمة مع خيوط وحبال وخامات مختلفة
 أخرى كثيرة وستين فناناً وفنانة معظمهم من الشباب يغتلون
 ستة عشر دولة من دول حوض البحر المتوسط ويمثلون أيضاً
 ثلاث قارات تطل على هذه البحيرة الكبيرة.

لقد احتشد هؤلاء الفنانون والفنانات بما أبصره بخاماتهم
 في قاعات متحف الفنون الجميلة بالإسكندرية فماذا كانت
 النتائج.. وماذا فعل فنانو المتوسط والمعرفة ذلك سأرصد
 التقنيات التي قدموها والموضوعات التي عالجهوا والرموز
 التي اختاروها دون التعرض للاتجاهات الفنية أو ما يطلق
 عليه المدارس الفنية لإنها الآن ومع نهاية القرن أصبحت
 قضية شائكة وغامضة ولم تتضح بعد أبعادها وروى
 مستقبلها.

وسأضع دول أوروبا في جانب والدول العربية في الجانب
 الآخر.. فمن أوروبا شاركت: فرنسا - إيطاليا - أسبانيا -
 اليونان - تركيا - كرواتيا - البوسنة - قبرص.

ومن آسيا شاركت: سوريا - لبنان - فلسطين.
 ومن أفريقيا شاركت: ليبيا - تونس - الجزائر - المغرب.
 وطبعاً مصر الدولة المضيفة .

عدم اهتمام الناس بالفنون الجميلة وكذلك قطاع كبير من المثقفين.

الناس لا تذهب للمعارض ولا تقتنى الأعمال الفنية.

الفن والفنان التشكيلي إعلاميا فى آخر القائمة ولا احد يعرف عنهم شيئا.

مهما تقدم الفنان التشكيلي فإنه بضابط مجموعة متخصصة محدودة.

ليس امام الفنان التشكيلي اى حافز يدفعه للتقدم والتجديد فى مجتمعه.

مشاركة الفنانين فى المعارض الدولية محدودة وهامشية.

عندما حصل ثلاث من شباب مصر على اكبر جائزة تشكيلية فى العالم (جائزة الأسد الذهبى فى بينالى فينيسيا عام ١٩٩٥م) لم يلتفت إليهم احد لأنها جائزة لا تعنى الجماهير ولا الإعلام مما دفع هؤلاء الشباب وغيرهم للهجرة إلى الخارج وحيث تمثل هذه الجائزة للحاصل عليها مفتاح الشهرة والمجد.

وهكذا فإنه رغم ما يبدو ظاهريا من نهضة كبيرة نشهدها فى مجال الفنون التشكيلية فى مصر منذ أن تولى الفنان فاروق حسنى وزارة الثقافة وقام بتكليف الفنان د. احمد نوار برئاسة المركز القومى للفنون التشكيلية.. إلا أنها نهضة محدودة وداخل الأسرة الفنية فقط ولم تتواصل بعد مع الجماهير العريضة (لم تشهد وإن تشهد مصر أبدا طوابير تقف امام المتاحف وقاعات العرض الفنية) بحيث تصبح الأعمال الفنية فى سبيل حياتنا اليومية.. ان يصيح التنسيق الجمالى محيط الناس فى كل مكان فى المدن والريف.. فى المباني والشوارع والأزقة وهذا امر يحتاج إلى تجهيز الاجيال الجديدة من الآن.. والوسائل عديدة وممكنة وكلها تبدأ من حجرة الأشغال الفنية ويخصص الرسم بالمدارس الأولية.. إلى طرح المعارض المحلية والدولية التى تقام بمصر إعلاميا

وفى تأملنا للموضوعات والرموز المستخدمة يتضح لنا الاتجاهات الفكرية لفنانى المتوسط بجانب ما يستخدمونه من خامات وتقنيات.. ولا يحتاج الأمر لى تعليق ويدون أى تحيز من جانبى لى من الجانبين إلى ارى أن دول البحر المتوسط بوتقة واحدة وامواج وتيارات متصلة منذ فجر التاريخ والمفروض إلا تكون هناك فروق كبيرة بينهم وإن معرضا يضم إبداعات هذه المنطقة لابد وأن يكون متجانسا ومتسقاً فيما يقدمه.. ولكن الذى يحدث دائماً أن نجد الفروق كبيرة والمسافات شاسعة والتناقضات واضحة والاختلافات شديدة والتفتتات فى الجانب الأوروبى من المتوسط حديثة ومتقدمة والموضوعات أكثر شمولية وإنسانية.. ثم نجد فى الجانب العربى التفتتات تقليدية أو مقلدة للأوروبى والموضوعات عادية ومكررة ومعظمها من وحي التراث لتأكيد الهوية (كلنا نقول ذلك) وأنا لا اعيب هذا الاتجاه ولكن يقدم دائماً دون وعى او محاولات لتطويره ولا يطرح من خلاله رؤية جديدة أو فكر تشكيلي متطور.

ودائما نجد الدول الأوروبية تقدم رؤية جديدة وجريئة وثرية.. ثم نجد الدول العربية تقدم ما سبق أن قدمته منذ أن بدأ هذا البيئالى منذ خمسة وأربعين عاماً وتادراً ما يشدنا أو يثيرنا عمل فنى عربى وكان مفهوم التشكيلي والبصرى فى أوروبا متحرك ومتقدم وغير ثابت على الإطلاق.. وإن هذا المفهوم عندنا أصابه العجز والإحباط والتجمد.. وعلى كل حال فهناك أسباب لكل هذا.. للمتحرر وللثابت وهى أسباب سياسية واقتصادية واجتماعية وعقائدية بهذا الترتيب وليست أسبابا حضارية أو فكرية أو ثقافية لأن المنطقة العربية هى الأكثر توقفاً فى هذه المجالات يحكم عمقها التاريخى.. وتقود أسباب هذه الفروق الواضحة بين الأوروبى والعربى فى مجال الفنون التشكيلية لواقع مؤسف فيه:

الأمية المستشرية بين عامة الناس وخاصة الأمية الفنية بين المثقفين.

فهل بدأت المياه الراكدة تتحرك... ففي جنوب مصر أقيم أهم سمبوزيوم للنحت في الهواء الطلق بمدينة أسوان وستبدأ دورته الخامسة في فبراير ٢٠٠٠ حيث يطرح مشروع المتحف المفتوح وهو متحف عالمي مع تزويد المحافظات مستقبلا بالأعمال النحتية لتوضع في الميادين بديلا عن الأعمال التزيينية الرديئة.

هذا بخلاف أول سمبوزيوم للخزف أقيم في بدايات ١٩٩٩ بغازية بلدى بمدينة قنا وعمل الفنانين مع الصرغيين في مكان وفي أعمال مشتركة بدعم من هيئة قصور الثقافة.

وأخيراً صدور مؤلف عن رائد فن التصوير والهوية محمود سعيد في مجلد كبير فاخر وملون يليق بهذا الفنان الكبير ويشتمل على دراستي الكاملة عن حياته وأعماله الفنية التي قمت بجمعها وتوثيقها لأول مرة وتولت وزارة الثقافة - صندوق التنمية الثقافية في رئاسة سميح غريب باحتضان مشروع هذا المجلد ليخرج كأكفخ مطبوعة مصرية صدرت حتى الآن ويكتمل لكتب الفن المصري الحديث كما نريدها.

وهكذا تتوالى الإنجازات الإيجابية هنا أو هناك رغم قنات الصورة العامة ورغم اليأس من انصلاح حال المنظومة الحياتية كلها.

وسأعود الآن إلى بينالي الإسكندرية العشرين وأواصل تأملى للأعمال الفنية للدول المختلفة والجوائز التي منحتها لجنة التحكيم الدولية التي تضم أربعة نقاد من خارج دول المتوسط ترأسهم البرازيلية شيليا ليزتير وعضوية الناقد النمساوي توماس ترامر والناقد البلجيكي ما نيت ريبيرى مع الناقد داغليد بارتيس الألماني وثلاثة فنانين مصريين ليسوا بنقاد فن.. فنقاد الفن في مصر معينين في الغالب عن مثل هذه اللجان لأسباب مجهولة.. والفنانين أعضاء لجنة التحكيم الدولية هم عدلى رزق الله ومصطفى عبد المعطى ومحيى الدين حسين.. وكان الأجدر أن يصاحب النقاد الأجانب نقاد

والضروح بالمعروضات إلى الشوارع والميادين.. وغير ذلك من أحلامنا السانحة لتغير واقعا يتوحش أكثر وأكثر مع الزمن.. ورغم ذلك فهناك بعض الإنجازات الطيبة:

عندما كنت مديراً لمتحف الفنون الجميلة وأمين عام الدورة الثامنة عشر من بينالي الإسكندرية ١٩٩٤ وكانت دورة إحياء لهذا بينالي الذي كان يحتضر نظمت طوال مدة هذا المعرض الدولي فاعليات مختلفة مصاحبة من عروض سينمائية ومسرحية لدول المتوسط وندوات ومحاضرات ومعارض مصاحبة للبينالي والأهم دعوت الأطفال وطلاب المدارس لزيارة المتحف وأنشأت لهم مرسماً مفتوحاً طوال مدة البينالي ليرسموا ما يختارونه من الأعمال المعروضة وجعلت الأطفال لا يهابون المتحف ولا يعيشون بالمعروضات وإنما يتأملونها ويرسمونها وفرت لهم المشرفين والخامات وخرجت من كل هذا معرض كبير لهذه الأطفال.. إلا أن المكسب الحقيقي هو ارتباط الأطفال في سن مبكرة بالمتحف وبالأعمال الفنية وبهم للفن.

الجداريات الكبيرة التي بدأت تنتشر للفنان القدير عبد السلام عبيد في الإسكندرية والقاهرة وهي خطوة إيجابية في أن يرى الناس أعمالاً فنية منتشرة هنا وهناك مثل ما حدث لتجميل مدينة الإسكندرية برعى محافظها المستشير محمد عبد السلام المحجوب.

دعوة جريئة لأن تخرج العروض الفنية إلى الشارع نظمتها جاليريات وسط البلد (قاهرة القرن التاسع عشر) بإقامة العروض الفنية والثقافية في العديد من الأماكن العامة بوسط القاهرة وسط الناس.

التجربة الجريئة في رسم جدران بيوت منطقة عشوائية بمصر القديمة قام بها الفنانان عادل السيوفى ومحمد عبلة ومعهم الناقدة الفنية فاطمة إسماعيل ودعوة الفنانين للمشاركة وتسجيل وتوثيق عملهم.

الرؤية المستقبلية للفنون التشكيلية (ويطلق عليها الآن الفنون المرئية أو البصرية) فاعمالها متحركة بداية من لوحة إعلانات تعرض ثلاث لوحات بالتتالي مثل تلك اللوحات التي نراها في شوارعنا إلى جهاز كمبيوتر ثم جهاز بروجكتور يسلط على لوحة رسومه ثابتة أشكال إضائية متتالية.. لقد تعاملت الفنانة بين الثابت والمتحرك أو بالأصح حركت الثوابت التقليدية لتمزج بين ما هو متعارف عليه في الفن وبين الجديد والحديث تكنولوجيا لتقدم موضوعها المفضل عن الفواكه والخضروات . وحصل بانا يوتيس ميخائيل (٢٣ سنة) على جائزة لجنة التحكيم (٥ آلاف جنيه) عن عمل فني مركب يتكون من علاقات ملابس عليها أعلام دول مفككة وكأنه يفتح بوتيك لبيع رموز وأعلام هذه الدول التي أطاح بها نظام عالمي جديد وهو مشروع هذا الفنان القبرصى الذى قدمه من خلال ثلاثة محاور أساسية متغيرات السياسة الدولية - بيع رموز الدول المفككة - أدائه الشخصى لطرح هذه الأفكار وبذلك استحق جائزة.

- الفنانة مالفين ميديلتون (٣١ سنة) حصلت على جائزة شرفية (شهادة وميدالية البينائى) عن ثلاثة أعمال من عجائن الزجاج أشبه بالذواثر الالكترونية.

- وكانت أعمال النحات ديبونوس اناستيادى (٣٩ سنة) تستحق جائزة لما تتسم به من استلهام روح تراث المنمنمات النحتية في رؤية معاصرة.

- وقدمت مارييا بابا كارلامبوس (٣٥ سنة) مجموعة مجسمات لما يشبه المشاهد المسرحية.

اليونان

شاركت في دورات البينائى بعروض متميزة وحصلت في الدورة الثامنة عشرة على جائزة احسن جناح مع الجائزة

مصريون.. ولكن لن نقول هذا الكلام؟ عموما لم يتقبل أحد من رواد البينائى والمهتمين بالفنون التشكيلية قرارات هيئة التحكيم ورأى كثير من الفنانين والنقاد أنها قرارات فيها تحيز شديد للأساليب الغربية الحديثة في الفن على حساب الأساليب الرصينة والتقليدية وفيها محاملة كثيرة لفنانين ولدول ويشكل ساخر وواضح.. ومتى كانت نتائج أى تحكيم فنى عادلة أو متفق عليها من الجميع.. وقد شاهدت دورات هذا البينائى عبر تاريخه جوائز لا حصر لها أعطيت من باب المحاملة وليس للقيمة الفنية للأعمال المقدمة.. كل فنان يحلم طبعاً بجائزته وكل دولة تسعى لحصد أكبر قدر من الجوائز.. وأرى حين أتمثل الأعمال الفنية في هذه الدورة إن الجوائز كثيرة جداً وكان يجب حجب بعضها فالأعمال الفنية القيمة قليلة والأعمال الباهظة التقليدية كثيرة والمعارف غير عادلة وأسيانيا تحصد خمس جوائز لست فنانين تقدمت بهم كما حصلت على جائزة احسن جناح وهذا يدل على أن الجوائز كانت حائرة حتى أنها في نهاية الأمر وضعت في السلة الاسبانية كلها تقريبا ولاستعرض الآن المشاركات:

الدول الأوروبية:

قبرص

حصلت الفنانة ليا لابييتى (٣٦ سنة) على الجائزة الكبرى للبينائى (٣٠ ألف جنيه) وكانت الجائزة والجناح القبرصى مفاجأة هذه الدورة وسبق لقبرص المشاركة في عشر دورات حتى الآن ولم تكن أعمال فنانيتها تلفت الأنظار إلا في هذه الدورة حيث قدمت أعمال متميزة وإن جاء رد الفعل غاضبا على منح قبرص الجائزة الكبرى وعلى مجمل أعمال فنانيتها.. وحين أتمثل أعمال الفنانة ليا لابييتى أرى أن اللجنة محقة في منحها الجائزة الكبرى حيث رأت في أعمالها إرغاصات

الكبرى.. شاركت في هذه الدورة بأعمال رديئة لجون هبوس (٤١ سنة) فنان هاوى تقدم بأعمال من تلقاء نفسه.

تركيا

المشاركة الباهتة الثانية حيث أرسلت الفنانة التركية چيلين كوكال (٤٧ سنة) لوحة مطبوعة بالبريد وكان على المشرفين على البينالي رفضها ورفض أعمال الفنان اليوناني لضعف المستوى الفني.. ولكن اللوحة وجدت إطارا مناسباً وعلقت واحتسبت دولة من الدول المشاركة وبإيادهم أعطوها أيضاً جائزة الفجواتز كثيرة جداً والحمد لله.. فهل يا ترى كان لتأثير الزلزال في تركيا إعمال المشاركة في بينالي عريق شاركت فيه ثمانى مرات.

البوسنة

سجل كتالوج البينالي مشاركة أربعة فنانين.. وصلت فقط ثلاث لوحات للفنان سمياد اميريش (٣٤ سنة) عبارة عن تأثيرات تجريدية ساذجة.

كرواتيا

شاركت بجناح لا يأس به ضم أعمال فنانين يغلب عليها التجريد العضوى.

حصل الفنان جوركي زوفيليا (٥٣ سنة) على جائزة شرفية لمجاملة لأحد أعضاء لجنة التحكيم عن رسم يتسم بالسطحية وهى جائزة لا يستحقها.

الفنان لايوه زيچكو (٤٠ سنة) كان يستحق جائزة على أعماله المطبوعة بالأبيض والأسود والتي عبر فيها عن معاناة الإنسان في عصرنا التراهن.

الفنانة دويرانكا (٣٥ سنة) قدمت ثلاث قطع قماش بها تأثيرات بلون رمادى باهت وعلقت أعلى القاعة وقد غن الجميع أنها ستائر وضعت لتغطي نوافذ المتحف.

الفنانة لترىسجاليتا ريك (٢٨ سنة) قدمت ثلاث لوحات طباعة بدرجات الأسود لاشكال دائرية بيضاء وتحتوى على خريشات عشوائية.

الفنان داريو سولمان (٣٠ سنة) عرض ثلاث لوحات لرسم طفولية لكوابيس مشتتة عليها كلمات متناثرة فى حس تعبيرى قوى.

الفنان ادينا ساتان (٣٠ سنة) عرض ثلاث لوحات لاشكال تجريدية.

والبوسنة وكرواتيا من دول لويوجوسلافيا المنككة والتي شاركت طوال ١٧ دورة بآوى العروض الفنية وعندما غابت تركت لنا راسب فنانها.

إيطاليا

يطلق جمهور البينالي على الجناح الإيطالى (قاعة الديسكو) وذلك بسبب الموسيقى الصاخبة المصاحبة لعرض الفيديو الذى يقدمه الفنان مايوتوبازيلي (٢٥ سنة) بواسطة جهازى عرض على شاشتين كبيرتين شغل بهما قاعة الأنشطة الثقافية والسينمائية بمتحف الفنون فعمل بذلك هذه الأنشطة المصاحبة عادة مع دورات البينالي.. والعرض المستمر الذى يقدمه عبارة عن تصوير لخللا ميكروسكوبية مع مزج للقطات قريبة وتقاصيل وجه إنسان مع لوحتين كبيرتين بمدخل الجناح الإيطالى لوجه الروانى الشهير البرتر مورافيا معالجتان بالكمبيوتر.. أما زميلته الفنانة اينما ماريسالدى (٢٣ سنة) فقدت مجموعتين من الصور الصغيرة المتجاورة.. الصف العلوى يمثل لقطات فوتوغرافية لشاب وقاة فى واقع حياتى يوى.. والصف الأسفل صور معالجة بالكمبيوتر أشبه بقصص الأطفال المتحركة.

واقدم وصلت أعمال الجناح الإيطالى صباح افتتاح البينالي وبعد أن أنهت لجنة التحكيم أعمالها وبذلك خرج من

أسبانيا

شاركت أسبانيا في كل دورات البينالي بأقوى العروض الفنية لأبرز فنانيتها من الشباب وأشهرهم من الشيوخ.. ولا عجب أن تحصل أسبانيا في كل دورة أهم وأكثر الجوائز للتنظيم والمشاركة الجادة حيث أقامت إدارة خاصة للبينالي كما سبق أن ذكرت مع قوميسر دائم هوأنا قد المشهور مانويل روميرو مع طبع كتالوج فخم مستقل للجناح الأسباني الذي يمثل المشاركة الجادة الوحيدة والدائمة في كل دورات بينالي الإسكندرية حتى الآن.. واتخيل حال هذا البينالي لو كان يقام في أسبانيا.. وكانت الفكرة الأولى له والتي طرحها إيطاليا أن تقام كل دورة من دوراته في إحدى مدن البحر الأبيض المتوسط بالتوالي.. وهي فكرة رائعة دون شك.

- حصل الجناح الأسباني على جائزة أفضل جناح عن استحقاق واكتسحت الفوتوغرافيا أعمال فنانيه الستة الذين حضنوا حفل لجوائز.

- المصورة الفوتوغرافية الفنانة إيزابيل مونوز (٤٨ سنة) حصلت على جائزة البينالي (عشرة آلاف جنيه) عن مجموعة صورها الضوئية الرائعة عن الأفريقي الذي يتحرر بتقنيات الأبيض والأسود (لم يسبق لمصر أن رشحت مصوراً فوتوغرافياً في أي بينالي بمصر أو خارج مصر).

الفنان بيرجومي (٤٢ سنة) حصل على جائزة البينالي عن لوحة مفصلية رباعية معلقة تثير خيال وحيرة المشاهد منفذة بالفوتوغرافيا تمثل الفنان وهو يعمل تحت عنوان (أطلس) تعكس علاقة الإنسان بالبيئة.

- الفنان مانويل سولا (٥٠ سنة) حصل على جائزة لجنة التحكيم عن مجموعة منحوتات بدائية طفوسية لعجلات تعلوها طواطم ورموز.

إطار الجوائز غاضباً.. وقيل أن إيطاليا ستسحب ولكنها بقيت بما تقدمه من رؤية بصرية وسعوية حديثة للمعالجات التشكيلية التي تستود الإبداع الفني مع مطلع القرن الواحد والعشرين شيئاً ما أبنياً.. بعد هجراً الألوان الزينة والفرشة وتوال الرسم عسى أن يبعثوا بهذه الخامات التقليدية إلينا فعا أموجنا إليها ظلما بعد فنانى الغرب يستعملونها.

فرنسا

حلم مارت الحميم هو العمل المركب للفنان الفرنسي الشهير جون شارك بلان (٥٥ سنة) لقد شيد حجرة في منزل جدرانها عبارة عن مكتبة كاملها استعارها من مكتبة المتحف وعلى جدرانها الخارجية ملصقات مختلفة وبالدخل علق لوحات تذكارية وصورة ضخمة لصاحبة هذا النصب التذكاري السيدة مارت القيم وهي من اصل فرنسي عاشت بالإسكندرية قبل الحرب العالمية الثانية وكانت تعد في ذلك الوقت من أهم وجوه المجتمع العالمى السكندري وقد استلهم الكاتب البريطاني الشهير لورانس دوريل شخصيتها في تجسيد بطاقة رباعيته جوستين.

حصل الفنان جون شارل بلان على جائزة شرفية وكان يستحق جائزة البينالي.. لقد حضر الفنان خصيصاً قبل البينالي بشهرين ليستلم عمله الفني هذا وأقام معرضاً خاصاً لأعماله في المركز الثقافي الفرنسي بالإسكندرية ومعرضاً آخر بقاعة مشربية بالقاهرة بأعمال مركبة يدها من وحى البيئة المتواجده بها وبخاماتها الحميمة.. أطلق الفنان على عمله بالبينالي عنواناً مثيراً يدعو للتفكير وهو (منزل بدون كتب هو منزل بدون جدران) والعمل كله فكرة حيائية وذكريات قديمة مستلهمة من الإسكندرية يؤكد فيها على أهمية الكتاب في ظل التطور التكنولوجي الحديث وقد شاركت فرنسا في ١٦ دورة حتى الآن وترسل دائماً أفضل فنانيتها مع ورشة عمل.

- الفنان نيكول سيف (٢٧ سنة) تجريدات ذات طابع شعبي مثير.

- الفنان عادل قديم (٥٢ سنة) تجريدات عضوية بألوان حادة.

لبنان شاركت في ١٣ دورة بأجنحة قوية وقد غاب في هذه الدورة فنانون النحت اللبناني.

فلسطين

شاركت في عشر دورات حتى الآن مشاركات تقليدية وحصلت في هذه الدورة على جائزة للفنان محمد صالح خليل (٤٩ سنة) جائزة لجنة التحكيم عن أربع لوحات كبيرة لوجه واحد في حالات مختلفة بضريرات فرشاة عريضة وجريئة ومعبرة.

- الفنانة رانا الخالدي (٤٨ سنة) عرضت مجموعة رسوم ملونة رومانسية.

- الفنان نبيل عناني (٥٧ سنة) خريج الفنون الجميلة بالإسكندرية منذ ثلاثين عاماً يعود بلوحات مجسمة لحوار إنساني عميق وكان يستحق جائزة.

دول شمال أفريقيا

باستثناء مصر وهي الدولة المضيفة فإن مشاركة دول المغرب العربي - ليبيا - تونس - الجزائر - المغرب - مشاركة ضعيفة على الدوام... رغم وجود حركة تشكيلية بارزة في هذه الدول فإن حضورها الفني في دورات البينالي يتم أغلبه من خلال مشاركات شخصية وليس بتمثيل دولي متعارف عليه في مثل هذه المعارض الدولية... وكل ما نرجوه أن تضابط إدارة البينالي الجهات الرسمية في دول المغرب العربي لكي ترسل أفضل فنانينها بأعمالهم.

- الفنان بابلو ماركز (٣٠ سنة) حصل على جائزة لجنة التحكيم عن جدارية من التوال الملحق بدوين إطارات مقسمة إلى ٦ معلقات تجمع بين الفوتوغرافيا والكولاج والألوان وأعمال الخياطة بحبال سمكية عن الإنسان والبيئة أيضاً.

- الفنان سانتيا جوسيراتو (٥٧ سنة) حصل على جائزة شرفية عن ثلاث لوحات مطبوعة تضم رموزه المفضلة داخل مستطيلات متلاحقة رتيبة.

- الفنان يدرو كاسترو (٤٣ سنة) كان يجب أن يحصل هو الآخر على جائزة لتكتمل كل الجوائز للجناح الأسباني... قدم ثلاث لوحات كولا (فوتوغرافيا مع رسوم) بعنوان التانهين لأشكال غامضة نقرأ جمالياتها بتقنياته الفنية وليس بمضمونها الغامض.

الدول الآسيوية:

سوريا

شاركت بسبعة فنانين موجودة بياناتهم بالكتالوج... ولكن وصلت أعمال اثنين فقط... ثلاث لوحات من وهي الخط العربي للفنان محمد غنوم (٥٠ سنة) وثلاث لوحات لغتيات جميلات للفنان علي أحمد خليل (٤٩ سنة) والسؤال أين بقية أعمال فناني سوريا وهل هذه المشاركة المتواضعة تمثل الفن التشكيلي السوري المعاصر... سوريا شاركت في عشر دورات وفي جناح واحد مع مصر أيام الوحدة.

لبنان

لوحات لأربعة فنانين بمعالجات تقليدية يسودها الحزن الزخرفي.

- الفنان جورج مرعب (٢٩ سنة) لوحاته تمثل مهرجان متوسطي صاخب.

- الفنان صلاح صولي (٣٧ سنة) مطبوعات على الورق والزجاج في رؤية تراثية.

ليبيا

مصر

جاء الجناح المصري تقليديا وثريا في الوقت نفسه ضم إبداعات نخبة من كبار وشباب فنانى مصر وسيطرت اللوحات المعلقة على الجدران وتراجع فن النحت والعمل الفنى المركب والأساليب الحديثة المتطرفة التى يعبر بها شباب الفنانين فى صالونهم السنوى بجرأة وتحذراً للاكاديمية المهيمنة على الحركة الفنية فى مصر منذ نشأتها وحتى الآن.. وحين أتأمل الجناح المصرى أجده توازناً متقناً عليها بشكل عقلانى من خلال اختيار عشوائى للعارضين.. وقد افتقد الجناح المصرى للرؤية المتناسقة والفكر المشترك طبعاً لغياب تيمة أو موضوع عام للبينالى وأيضاً لغياب التنسيق بين قومسيير الجناح المصرى والفنانين العارضين.. لقد قدم كل فنان ما يعرفه بشكل ذاتى شأنهم شأن فنانى العالم الثالث هل وجهه الشخصى.. وعلى سبيل المثال فالجناح الأسباني والذي أشهر إليه دائماً قدم فنانيه السنة بتيمة أو موضوع واحد معنى بالإتسان وعالمه وتقنيات منسجمة تجمع بين الفوتوغرافيا والجولاج والتجميع ومعهم قومسيير متابع يضع إبداعات فنانين فى سياقها التاريخى ويذكر فى مقدمته لفنانيه من أنه تهماً لهم وللأجيال الجديدة فى اسبانيا التحرر من الأكليشيهات التاريخية المتداولة وأن هذه الأفكار شككت المحور الدراسات الرئيسى مؤتمر المحلية والعالمية الذى عقد ببرشلونة فى شهر إبريل ١٩٩٩ واجتمعت آراء غالبية الحضور فيه على أن الفنانين الجدد يتراذب رغضهم وبشكل تام للتعامل مع المعطيات الدينية أو المعنوية الجامدة أو الأخلاقيات الدكتاتورية المطلقة وأنهم قد اختاروا بديلاً عن ذلك الاهتمام بالإنسان وتاريخه بعيداً عن المزايدات السياسية وبحثاً عن طريق جديد للتعبير بعيدة بقدر الإمكان الثقافى الرسمى الذى تتحرك فى إطاره الجماهير ويؤكد مانويل روميرو قومسيير الجناح الأسباني والثاقب المعروف.. أن فنانيه العارضين بالبينالى التزاموا بهذه الأفكار وعبروا عنها.

عرض الفنان وايد مطر (٤٠ سنة) بمشاركة شخصية ثلاث لوحات زيتية تمثل رياح المتوسط ووليد فنان ليبي يعيش بالإسكندرية ومتفرغ للفن وليبيا سبق وأن شاركت فى ثلاث دورات للبينالى فقط.

تونس

المفاجأة الثانية بعد قبرص حيث شاركت بثلاثة فنانين وحصلت على جائزتين.

- الفنانة فاطمة شارفي (٤٤ سنة) وحصلت على جائزة لجنة التحكيم بجدارة عن عمل أشبه بمكثف معمل زجاجى يقوم بتحليل البشر أو بتخليقهم فى حلم كابوسى.

- الفنان عبد الرزاق الساسلى (٥٨ سنة) قدم معزوفة جميلة من المعلقات والسجاد المرسوم بالهد ويرى حديثة للتراث التونسى واستحق جائزة لجنة التحكيم.

- الفنان المنجى معتوق (٤٣ سنة) مصور بارع عرض ثلاث لوحات للجسد الإنسانى وكانت تونس قد شاركت فى ٦ دورات لعل هذه الدورة هى أفضلهم.

الجزائر

هذه هى ثانياً مشاركة للجزائر فى البينالى للفنان محسن مناجيله (٣٣ سنة) بصفة شخصية ولوحاته تمثل موضوعات تجريدية منقاة بالألوان الزيتية.

المغرب

ثالث مشاركة لها فى البينالى للفنانة مالكا جيزناني (٦١ سنة) بثلاث لوحات من وحى الخط والزخارف العربية من التراث المغربى منقذة بتمكن.

السابقة وإن لم تقل بعد كلمة النهائية.. فهو يعد نفسه ويعدنا للانطلاق إلى الغية الثالثة بين الموروث والمستجد.

- الفنان ثروت البحر (٥٥ سنة) شارك في خمس دورات وحصل في هذه الدورة على جائزة البينالي عن أربع لوحات كبيرة منقذة بالألوان الزيتية على توال تصور لمحات رومانسية من الكون.. البحر والسماء والنجوم والكواكب والهواء والضوء في حس تصوفى وتلخيصات بارعة بريشة حساسة متمكنة.

- الفنان يكرى محمد يكرى (٥١ سنة) شارك مرتين في البينالي وحصل على جائزة البينالي عن جدارة واستحقاق لرسومه بالفحم على الأبلالاش عن ثلاثية تمثل الميلاد والحياة والموت وكانت لوحاته مفاجأة هذه الدورة في الجناح المصري والثلاثية تمثل أفراد أسرته وأولاده في علة.

- الفنان حمدي عبد الله (٥٥ سنة) حصل على جائزة لجنة التحكيم على مجموعة رسوماته الصغيرة التي علقها على شكل مستطيل كبير له جناحان وأمامه تمثال صغير للطائر حورس وقد استلهم رموزه من التراث المصري والشعبي بتصوير.

- الفنانة عليا الجريدي (٣١ سنة) حصلت على جائزة شرفية عن فكرتها الجميلة التي قدمت عن عالم الطفولة في عمل فني تجميعي ضم عرض شريط فيديو لم يتسن لى مشاهدته ونماذج مجسمة متناثرة في المساحة المخصصة لها مع مهد طفل محشو بالأسلاك الحادة ورسوم ساذجة على الجدران وقطع اسمنتية مرشوق بها نماذج بلاستيكية ولعب أطفال ولو حصلت على حجرة خاصة لأبدعت.

- الفنانة أمل نصر (٢٤ سنة) عرضت ثلاث لوحات تجريدية متفجرة جديدة.

- الفنانة جيهان سليمان (٣٣ سنة) عرضت أربع لوحات كبيرة لعالم كابوسي غامض.

وأرى أنهم تقدموا بأسلحتهم الثقيلة من منطق العولة والهيمية العالمية للأقوى وفي تناقض واضح فمن يتجه لجهة ما فإنه يعلن رفضه للضرورة للجهة الأخرى.. هذه الأفكار والتأملات بطرحها الجناح الأسباني.. أما الجناح المصري فقد تقدم فنانوه بأسلحة خفيفة هشة.. فقدم ١٦ فنانا لا تربطهم أي رابطة في أعمالهم الفنية تصفهم قدم رؤية جديدة متغايرة في تطوير أسلوبه الفني.. ونصفهم الآخر قدم ما سبق وعرف عنه.

- الفنان أحمد فؤاد سليم (٦٠ سنة) شارك في أربع دورات حتى الآن وحصل في هذه الدورة على جائزة البينالي بصدارة عن أربع لوحات جدارية بعنوان (مجموعة القلب والأسى) قدمها بعنوانين مثيرة - الحرية - الأنى - المعدن - الجدى - وقد شكلها في مجسمات رمزية تملو منتصف كل لوحة كالتيجان الذهبية.. ثم يدعونا في بيان بسيط إلى تأمل أعماله واعتبارها كأنها حيا له روح ونفس فيكسبها بهذا الإيمان نبضا وحيوية متوهجة وقد نفذها بخامات مختلفة متناثرة على سطح اللوحات بفعل تججير ذاتي حولها إلى أشلاء فيعمل الفنان بالإبرة والخط على لملتها وجمعها في طقس تحنيطي لجمع الأشلاء المتناثرة لأوزيس الغائب (راجع الجناح الأسباني في جدارية الفنان بابلو ماركيز حيث استعمل الفنان التقنيات نفسها تقريبا في مصادفة جميلة تخلق حوارا إيجابيا بين الأعمال الفنية).

وأحمد فؤاد سليم فنان كبير له تاريخ في الإبداع والتنظير حافل وهامو الآن يضيف عناصر مجسمة أو بارزة إلى لوحاته دون أن يفقد اتساقه الإبداعي الذي يتغلب عليه التجريدات المستوحاة من العناصر الحميمية المحيطة به بعضها تراى يتحدر منه وبعضها حياتي يلخصه ليحتويه.. وإذا تأملت أعماله الجديدة فإنى أرى سليم يطرح على نفسه وعلينا بنائية تشكيلية جديدة تقوم على دعائم من أعماله

معرض ضيوف الشرف

هناك اتفاق شبه كامل بأن معرض ضيوف شرف بينالي جاء من بينالي نفسه وأنا أختلف مع هذه الآراء.. نعم ربما جاء معرض المكرمين أقوى من بعض أجنحة بينالي.. ولكنه بالمقارنة بالجنح المصري أو الأسباني فإنه لا يصعد أبداً.. وضيوف الشرف غير معنيين بتقديم أعمال خاصة للبينالي وإنما مختارات من أعمالهم السابقة وهم خارج نطاق المسابقة بطبيعة الحال.. وقد كرم بينالي الإسكندرية هذا العام الفنان الإيطالي الشهير بأعمال الغيدوي فاييريزيو بلس (٥٩ سنة).. ومن الإسكندرية كرم خريجي أول دفعة من كلية فنون الإسكندرية والذين أصبحوا أساتذة في نفس الكلية من كبار فناني مصر.. في النحت الفنان جابر حجازي (٦٣ سنة) والفنان حمدي جبر (٦١ سنة) وقدمتا مختارات من أعمالهم نجما متختلفة.. وفي التصوير الفنان عادل المصري (٦٢ سنة) والفنان مصطفى عبد المعطى (٦١ سنة) وعرضاً مختارات من أحدث أعمالهم.. وفي الطباعة والرسم الفنان فاروق شحاته (٦١ سنة) وعرض مجموعة كبيرة من أحدث تجاربه في الطباعة.. وثلاث أعمال للفنان الراحل سعيد العدوي (١٩٣٨ - ١٩٧٣) وأقيم المعرض باتيالي الإسكندرية.

هذا هو بينالي الإسكندرية في دورته العشرين.. نصف الدول العارضة كان يجب رفض مشاركتها لانتقاصها على فنان واحد وأعمال لا تليق بمعرض دولي مما هبط بمستوى العروض التشكيلية في هذه الدورة.. ونصف الدول الأخرى باستثناء جناح مصر أسباباً أثار من الجدل بين رفض ما قدموه أو قبوله.. والدورة العشرين تمثل آخر دورات هذا البينالي العريق في القرن العشرين.. كان يجب أن تكون في شكل مانورما شاملة تؤرخ للحركة التشكيلية في منطقة حوض البحر المتوسط طوال النصف قرن الأخير الذي يمثل عمر هذا البينالي تقريبا.. ولكن لأن الإعداد لهذا البينالي يتم بشكل

الفنان الكبير حسين الجبالي (٦٥ سنة) ثلاث طبعا لم يقدم فيها أى جديد.

الفنان رافت صبرى (٤٧ سنة) لوحات زيتية بتجرباته الموسيقية.

الفنان صلاح الملحجي (٤٢ سنة) ثلاث لوحات طويلة مرسومة بالصفات لانهيار العالم.

الفنانة ريم وجدى (٣٠ سنة) لوحاتها مثل أوراق الكوتشينة المبهجة في رؤية جديدة.

الفنان عبد الرزاق محمد (٥٥ سنة) ثلاث مجسمات منفذة بالحديد والنحاس وقد صبغها بالوان ساخنة ليؤكد حيوية الحركة في تماثله المجددة وكان يستحق جائزة.

الفنان عصام عزت (٣٣ سنة) قدم تكويناً لضبوط العنكبوت بالنحاس يلتهم حشرات مخفية.

الفنان القدير فتحي أحمد (٦٠ سنة) أربع مطبوعات كبيرة بالأبيض والأسود لا جديد فيها.

الفنان ياسر عيد (٢٨ سنة) ثلاث مطبوعات متفجرة بالألوان تعكس حيوية الشباب.

هذا هو الملخص السريع للجناح المصري الذي كان يمكن أن يكون أكثر تنوعاً.. لقد غاب فن النحت والأعمال الفنية المركبة.. كما استشرت المعالجات التجريدية ولم يقدم معظم المعارضين إبداعات جديدة تعد خصيصاً للمشاركة في البينالي الدولي.. واكتفى بعضهم بتقديم أعمالهم التقليدية وكأنه معرض محلي.

وليس لقوميسير الجناح المصري الفنان القدير طارق زبادي أى ذنب في ذلك فقد تم اختياره في آخر لحظة والمفروض أن يكون للقوميسير رؤية شاملة في اختيار الفنانين المعارضين وفي الرؤية الفنية التي ستطرح في الجناح المصري.

توضع لكل دورة قادمة فلسفة خاصة وأن تتم اتصالات مباشرة بدول المتوسط.. ورغم كل السلبيات إلا إن المجهود الكبير لقومسبير عام البينالي الفنان القدير محمد سالم يستحق كل الشكر والتقدير وكذلك دعم رئيس البينالي الفنان القدير أحمد نوار وإلى الدورة القادمة.

ارترجالي وسريع كاداء الواجب الثقيل على النفس... كانت النهاية دورة باهتة أثارت غضب جمهور الفن في مصر وجعل المؤتمر الدولي المصاحب للبينالي برئاسة الفنان القدير سعيد حداية يعلن في توصياته عن ضرورة أن يكون للبينالي إدارة مستقلة بالإسكندرية تشرف على تنظيمه وميزانية خاصة به وأن يصاحب إقامته مهرجان فني شامل لدول المتوسط وأن



نحن صديقان • عدوان!

إلى «أحمد زويل»



نعم صديقان...

وإن كنا بعيدين؛

فلا يجمعنا خانٌ

ولا تضمنا قريةٌ

نحن صديقان حميمان..

وما زعمُ اختلافنا سوى فريّة

وربما الصدفةُ كانتُ وحدَها..

هى التى أوحَتْ إلى:

أن أبحثَ فى اللفظةِ عن لَهِييها المزدوجِ..

الذى به تنصهرُ الحليَةُ فى البنيةِ

عن شاهدٍ يلقى لنا بجمرةِ الأشياءِ..

فى الأسماءِ والضمائرُ

فى ذلك الوقتِ الذى أوحَتْ إليك فيه:

أن تبحثَ فى الحليَةِ الحيةِ: <http://Archiv.ir>

عن شاهدٍ يضىءُ وجهَ العملةِ الآخرِ

لعلها الصدفةُ يا صديقُ

وإن أردتَ قل: هى التَّيهُ

لعله قد وقعَ الحافرُ يا أخى..

على الحافرِ

لعله توارَدُ الخواطرُ

جدلٌ كاد يكونُ مُشادةً

فلقد خطَّ عليهم

على وجه اللوحة :

ما المادةُ غيرُ مكانِ الروح؛

فخطَّ عليهم على الظهر :

وما الروحُ سوى زمنِ المادةِ

يا أيها الماكرُ

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.net> هل يا ترى

أردت أن تُعلمَ سائرَ الورى :

أنك أنتَ أنتَ، مذ كنتَ هنا

يحوطكُ القحطُ..

بعنفوانه الوافرُ

حتى رحلتَ آمناً..

واختلفَ الشرطُ..

وأن العالمَ الحقَّ:

الذى كان ولم ييأسْ من المعملِ قطُّ

ولم يفتأ به يغامرْ

فمثلما قد نجدُ الصَّبارَ..

فى الصحراءِ ينمو

.. هكذا قد ينهضُ الفردُ .. ويسموُ

.. بينما الدولة تنحطُّ

وقد يحلُّو شعاعَ قشرةِ الليلِ ..

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

بأرجوانه الباهرْ

أم هل أردتَ أن تقولَ:

إنه قد يبرأ الخطُّ

من المثلثِ الملوَّثِ:

السلطة ..

والجهل ..

وطوفانِ الفسادِ الغامرْ!

قال فلاسفة:

ما الذهنُ سوى لوحٍ أبيضُ

والمعجزة: الأجهزة

الراصدة.. الحادة

فاجابَ محبٌ للحكمة:

إن العبرة ليست بالأجهزة؛

أو الأشياء المرصودة والمعدودة

لكن بالذات العادة

<http://Archivebeta.Sajidri.com>

يا أيها المعاصرُ

نحن عدوان، وإن لم نختصم

نعم عدوان..

ولا يجمعنا سوى تآلفِ التنافرِ

نحن عدوان..

ونجري فوق مضمار..

إلى ذات خمار..
يتراءى طيفُها خلف ستار..
فالذى تعدّوه فى ثانية:
فى ساعة أرقصه
وكل ما تزيده
أنقصه

وهكذا يمضى بنا هذا السباق الحائر:

سائر ما أُرصدُه
تقنصه
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وكل ما قد كنت تستقصيه:
أستخلصه

فيالنا من بطلين ألقيا نفسيهما فى مهمه
ما من معين فيه أو ناصر!
كأننا كنّا رضعنا لبن الجنون من والدّة
ثم يقعنّا..

فصنعنا ما استطعنا..

وجمعنا سرَّ هذا الكونِ في قاعدةٍ

ثم تنازعنا عليها؛ وتراجعنا..

فقلنا: ليس من فائدةٍ

كاننا معا وقعنا في غرامِ امرأةٍ واحدةٍ

وآه لو تعرفُكم أحبُّتُها..



تلك اللعوبُ

ARCHIVE

وقلت: يا سبحان من أثبتها لي..

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

من صعيدٍ طيبٍ

سبحان من علمنى الأسماءَ طراً..

ثم رمى قلبى بيكرٍ ثيبٍ..

حاضرةٍ غائبةٍ

مرثيةٍ خفيةٍ

صادقةٍ كذوبٍ!

وَأَهْ لَوْ تَعْرِفُكُمْ قَاوِمَتُهَا

تلك البعيدةُ المتالِ..

الغادةُ

المفجأةُ

الطروبُ!

تلك التي ظَنَنْتَها ظاهرةً..

يسرى عليها نفسٌ ما يسرى

على أيٍّ من الظواهر!

ARCHIVE
<http://Archivebeta.sakhi.com>

جاءت إلى مرةً..

فأقبلتُ واعتدلتُ

وامتثلتُ عاريةً بين يدي..

آه يا الفرعِها المصبوبِ..

يا لطِيعِها الغادرِ!

فكلما عانقتها راغت..

فلم تبق سوى رغبة وهم..

أو فقاعة نذوب

أو جمرَةٌ في الصدرِ من غرامها المشوب!

وكلما ظننتُ أنني امتلكتها..

وجدتها هي التي قد ملكتنى!

.. كلما حاصرُتها

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

وجدت أنني أنا المحاصر

كيف إذن عاينتُها كما زعمت؟

كيف حدقتُ إليها دون أن تعشُو؟

ما السَّحَرُ الذي يملكه الميكروسكوب؟

وهل شممتَ حقاً ذلك الطَّيِّبَ العجيب؟

وَهَل نَعِمْتَ يَا تَرَى..

بِذَلِكَ الْمُخْمَلِ مِنْ مَلَمِسِهَا

وَالزَّغَبِ الْأَجْمَلِ مِنْ سُنْدُسِهَا؟!

كَيْفَ تَرَى اهْتَدَيْتَ فِي دَهْلِيْزِهَا الرَّحْبِ..

الَّذِي نَهَرَبُ عَنْهُ فِيهِ..

فِي النَّيْهِ الَّذِي لَيْسَ لَهُ أَوَّلٌ أَوْ آخِرٌ؟!



ARCHIVE

نحن غريمان..

<http://Archivebeta.Sakfril.com>

وَقَعْنَا فِي غَرَامِ امْرَأَةٍ وَاحِدَةٍ

وَلِنَّمَا الْمَتْرُوكُ فِي عُرْفِكَ مِنْهَا

هُوَ عِنْدِي عَيْنُهُ الْمَطْلُوبُ..

ثُمَّ أَنْتَ بَرَهَنْتَ عَلَى حُبِّكَ،

وَالْبَرَهَانُ عِنْدِي لَيْسَ بِالْمَرْغُوبِ

فَكَيْفَ لِي يَا صَاحِبِ..

أن أخطوْ مثلَ خَطْوِكَ المحسوبِ؟

ليس المحتوى المائلُ فى اللفظةِ..

كالسائلِ فى الأنبوبِ..

ليست القصيدةُ التى أنشدُ بالحائطِ..

لا، وليستِ الألفاظُ بالطوبِ!

وما الأسلوبُ فى تركيبِ ما يجنحُ بالجملةِ..

كالأسلوبِ فى التجريبِ..

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

لا، ولا المصادرُ المصادرُ!

نحن غريمانِ..

فلا تُمارِ يا صاحِ.. ولا تُناوِرْ

أين الذى يهوى عروسَ القصرِ .. من قاطنه!

وأين من باطنه الظاهرُ؟!

يمنى العيد



القنديل يضىء وجهك

واللوحة تستحضر عينيك

والكرسى يمتلئ بك

فبيئتنا كانا ينزعان نحو التشابه كى يدخلنا فى الوصل، كى نبقى معاً عندما نفترق مرغمين..
كنا نود أن تبقى هينئ المكان هى ذاتها فلا هنا ولا هناك.. ولاغربة على مسافة الفراق.. لا غربة مع المكان الذى
استحال أن يكون لنا معاً..

معاً ودائماً.. عند بقطة الصباح، وفى عتمة الليل، وعندما يلوب القلب مؤرقاً فى وحدته..
كنتُ اغادرك ملاطفاً لوعة الفراق بلقاء صورتك فى المكان الشبيه: ادخل بيتى.. اشعر وكأنى أعود إليك.. أرى الكرسي
نفسه يمتلئ بك، والقنديل نفسه يضىء بأشعته وجهك، واللوحة نفسها تستحضر عينيك..
الاشياء تشاركنى صوغ حضورك.. تبتُّ عطرك وقد حملته روحى إليها.. وتحبُّك صورتك على إيقاعات التشابه
المسكون بالفراق.. وبالشوق.

وجهك الذى أحمله معى عندما اغادرك يجد أمكنته هنا.. فى هذه الاشياء.. القية عليها لأراه.. فتحضنه بالفة.. تتطوع

كى تُعيدكِ إلى.. فأراكِ.. كأنَّ المكانَ يستولذكِ من ذاكرةِ الشبيهِ، حيثَ أنتِ هناكِ تجلسين فوقِ الكرسيِّ، وتختالين إمامَ اللوحةِ، ويتوهجُ نورُ القنديلِ بضياءِ عينيكِ.. حيثَ أنتِ تستقرِّين فى عينيَّ.

- الأشياءُ قادرةٌ على استناباتِ الحياةِ أقولُ لكِ: الأشياءُ لها ذاكرةٌ..

- ونحنُ؟ تسأليننى.

تلفحنى دهشتكِ المحمولةِ فى السؤالِ المرتسمةِ حزناً على وجهكِ. فأحاولُ كلاماً أعرفُ انه لا يكتملُ. أقولُ:

- قد نكونُ رموزاً.. نحنُ رموزُ الأشياءِ.. ربما نكونُ نتائجَ انفجاراتها.. ينفجرُ الكونُ كلما قاربَتْ أشياءُهُ حافةَ الكمالِ

فتولدُ الحياةُ.. وتولدُ نحنُ.. نحنُ رموزُ الزمنِ فى سيرورتهِ الأبديةِ..

ذاتِ يومٍ عدتُ إلى منزلى وكنتُ كعادتى قد تركتكِ لأعودُ إليكِ.. تركتكِ طافيةً فى البهاءِ.. خفيفةِ كريشةِ طائرٍ. عدتُ..

ولكنى لم أجدكِ:

لم أجِدِ القنديلَ قربَ السريرِ، ولا الكرسيَّ تحتِ النافذةِ.. ومكانُ اللوحةِ فوقِ الدوارِ كانَ شاغراً إلا من غبارِ رمادى..

مجردُ علامةٍ على المساحةِ التى كنتُ أراكِ داخلها.

دخلتُ الغرفةَ ابحتُ عنكِ وتقددتُ الجدرانُ كلها شبراً شبراً ونبتشتُ الزوايا والخزَنُ وتطلعتُ تحتِ الأسرةِ وفى كلِّ ما

هو تحتِ الأرضِ وفوقِ الأرضِ من مخابى.. فلم أجدكِ... صرختُ

من قتلَ حبيبتي؟

- أنا.. سمعتُ صوتها يقولُ.

لعلَّها أدركتُ سرَّنا.. فكُرتُ.. فحطمتُ الأهياءَ التى كنتُ تعيشين بها معى.. رمتها سريعاً قبلَ عودتى كى تحملها

سيارةٌ نقلُ النفاياتِ إلى البحرِ.

ها أنا وقد تأكدتُ لى ظننى أذهبُ إلى البحرِ.. ابحتُ عن حطامكِ.. اتأملُ الوقتَ وهو يقتربُ من حافةِ الأنق:

القضاءُ يتوهجُ بنارِ المغيبِ.. يمتدُّ نظرى.. يتعدَّدُ فوقَ سطحِ الماءِ.....

تلوحُ حينَ طيفاً يجلسُ فوقَ كرسيٍّ من موجِ البحرِ، تحتِ لوحةٍ من غيومِ الغضاءِ.. فى ظلِّ نورٍ يستردُّه قرصُ الشمسِ..

بطيئاً يستردُّه.

اتمالكِ، امتلي مسرّةً، يقترب طيلك مني.. إنني ارتجف.. تهتزُّ حباتُ الرمل تحت قدمي ينساب دفتها إلى جسدي..
واخشى... أخشى أن يتفجرُ كلُّ شيءٍ داخلي..
حولي..

إناديكَ كأنّي أخطو بصوتي فوق كل المسافات...

أسمعك..

صوتك يصلني في الهواء الذي يصفق فوق وجهي، ويجتاز بدني.. يجسّ أحشائي وأسمعك تقولين:
يا حبيبي.. هي الرموز تستولد الرموز. هيا.. خض في الماء ولا تحاول أن تقبض عليه. اغمض عينيك وتقدّم فالماء هو
حقيقتنا.





قوافي المُخَيِّم



ARCHIVE

<http://Archive.org/Sakab.com>

تَسْقُطُ الْأَلْوَانُ عَنْ بَيْتِي الَّذِي شَابَتْ ثَوَانِيهِ عَلَى بَابِ الْمُخَيِّمِ
يَتَعَرَّى تَحْتَ نَدْفِ الثَّلَجِ رُجْمًا مِنْ عِظَامٍ عَرِيَتْ عُرَى الْمُخَيِّمِ
أَيُّ جِلْدٍ يَرْتَدِيهِ دُونَمَا جِلْدٌ يُسْلَخُ الْآنَ عَنْ لَحْمِ الْمُخَيِّمِ
وَقَرَّاشَاتُ اللَّظَى تَحْرِقُ مَا لَمْ يَذَوْ مِنْ عُشْبٍ مَدَمَى فِي الْمُخَيِّمِ
وَيَشْفِرَاتُ الْجَنَاحَيْنِ تَحْزُ السُّنْدِيَانِ الْمُتَبَقِّي فِي الْمُخَيِّمِ

وَهُوَ مُحْنٍ عَلَى قَبْرِ أَبِيهِ وَأَفَاعَى الْمَوْتِ تَسْعَى فِي الْمُخَيَّمِ
 شَاخَتْ الْحَيْطَانُ شَاخَتْ نَظْرَةُ الثَّكْلَى وَشَاخَ الدَّمْعُ فِي عَيْنِ الْمُخَيَّمِ
 وَآمِيرُ الْوَقْتِ وَجْهٌ مِنْ دُخَانٍ يَتَبَدَّى فِي فِضَاءَاتِ الْمُخَيَّمِ
 لَا عِزَاءَ، وَذُبَابُ الصَّمْتِ مَكْسُورُ الرُّؤْيِ يَبْصُقُ فِي جُرْحِ الْمُخَيَّمِ
 وَوُعُولٌ فِي سَرِيرِ الدَّمِ تَبْنِي الْوَطْنَ الْكَامِلَ دُنْيَا، وَالْمُخَيَّمِ
 لَمْ يَزَلْ سَلَّةٌ قَتْلَى وَحَيَاةٌ تَلِدُ النَّفَى جِهَاتٍ وَمُخَيَّمِ
 يَلِدُ الْخَيْمَةَ وَالْخَيْمَةَ وَالْخَيْمَةَ حَتَّى لَا خِيَامٌ أَوْ مُخَيَّمِ
 فَمَتَى يَوْفُظُ قَتْلَاهُ وَيُرَوَّى شَيْبَةُ الرُّؤْيَا يَا دَمًا هَذَا الْمُخَيَّمِ؟!

فلسطين



خيالة من أربع حروب



عندما انفجرت القنبلة تشتتت وتبعثرت وتناثر مخى على أسفلت الرصيف اللزج من الحرارة تسعة وتسعين قطعة. وكانت كل قطعة تدخن وكأنها بندقية أطلقت رصاصتها الأخيرة. لم تكن القنبلة سوى صغرة رهيبة على الخد اليمنى. لم أكن أعلم من لطمني فجريت إلى حضن أمى أصرخ من ألم راح يطرق كل قطعة من جسدى بلا هوادة. ولما قلت لها ما حدث وما رايت ووصفت لها كيف كانت قطع ججمتى وبها قطع من ألخ الرمادى تتطاير بعيدا عن مركز الانفجار، نظرت لى نظرة محايدة تماما ثم أخذتني من يدي إلى الحمام وأمسكت رأسى بكلتا يديها وأدارته ناحية المرأة ولم تنبس. ورحت أرنو إلى وجهى ولكنى لم أجده، كما توقعت. فى المرأة كان هناك وجه. نعم. وكان للوجه رأس وفوق الرأس شعر. كانت هناك عينان تحدقان فى وأنف وفم وذقن ورقبة، فرحت اتحسس جسدى وكان هناك جسد. ولكن كل هذا لم يكن لى.

انت تتماهين تماما قالت، عليك الحذر من خيالك، هكذا يمرض الناس. وتركتنى.

عبد الحميد مات من قنبلة انفجرت على رصيف والتارماك، فى مطار حبرى بالقرب من الاسكندرية. لم أكن أعلم. لكن أمه قالت لى فيما بعد أنهم بالكاد جمعوا أشلاءه من على الأسفلت الساخن. وأن اكبر قطعة فيه كانت فى حجم الخمسة وعشرين قرشا وأخرجت من محفظتها عملة تنكارية كانت صكت عندما بدأ العمل فى السد العالى ولم تبك. عندما قلت لأمى انى أريد أن ألبس السواد على خطيبى. كان لديها اعتراضان. أنتى أصغر من أن ألبس السواد. وأن عبد الحميد لم يكن خطيبى وإنما علاقة مما يمر بالشباب فى مقتبل العمر وأضافت أنها نادمة أنها سمحت لى بما لا يسمح به فى العادة وفى هذه السن المبكرة. وأضافت أن الجميع كان يستنكر هذا التهاون فى الاختلاط ولكنهما هى وأبى كانا يفضلان التعامل مع تلك الأمور على نحو واقعى وأضاف: فى النور، ذلك أفضل، ثم أننا وقتها كنا نقف بك.

فى المستشفى كان الامتحان اصعب مما تخيلت. الدكتور الرئيس والسيستر عايده واقفان كالصقيرين ينظران. على السرير عبدالحميد ورجلاه ميورتان. روشة العلاج المعلقة على السرير الصاج العاجى تقول اشياء كثيرة لا تلتقطها عينى واقرا فقط «بول سكرى». كان على تغيير الضمادات. فك الضمادات القديمة، وغسل الجروح بماء الأوكسجين ومطهر مضاف إليه الماء، ثم ربط هذا الكم الهائل من البتر حول الركبتين بشاش معقم. وكان قبل كل شىء، على القيام بهذا العمل دون أن يطوف لى جفن حتى لا ينزعج المريض. ملازم اول نبيل الفرماوى بجانب سريريه صورة امرأة شابة وطفلين. والدكتور الرئيس والسيستر عايده ينظران ويستمان، لى؟ له؟ علام كانا يشجعاننا؟

فى الحرب الأخيرة كانت السيدة حرم رئيس الجمهورية تعود الجرحى بنفسها فى المستشفيات. كان الجرحى يتسمعون وكانت هى جميلة فى ثوب التمريض الأبيض. وفى التليفزيون منى المنسترلى تلبس الحداد على زواج سنتين وطفل رضيع. الفلسطين بسيط جدا وحول عنقها فرع وحيد من اللؤلؤ. دموع لا تنفرط. وجهها البديع من ورائه النيل. لا تدعى الشجاعة ولا تغضب. تتقبل من اجل صورة «مصر» فى الاعلام. اما الأخرى فكانت هستيرية فى تاكيدها: ابنى فدى مصر، أنا فدى مصر، وتشنج ببيكا كالذل، ومن حولها وجوه مشوشة وصخب، ومراق يلوح للكاميرا.

من قبل، تملكنا شغف مترقب. ورفضت أُمى أن نذهب زجاج النوافذ، قالت الشيش يكفى. وعندما نسمع صوت الغارة، نسمع احدهم يقول فى صوت مسئول: «طفوا النور، طفوا النور». فى طرقة البيت شمع غويط يسيل إلى داخل نفسه. وأمام عمارتنا سائر من الطوب الأحمر مكتوب عليه بالعلايشير اللاتينى: «Abri». وعلى الجانب الأيمن فى الركن الأقصى بالعربية: «مخبأ» وسهم. لم اعرف ابدا أين كان هذا «المخبأ». كنا نسمع آزيز الطائرات ونغنى مع أم كلثوم: والله زمان يا سلاحي، وليسب لا اعلمه كان ذلك يذكر الكبار بحرب فلسطين. فى المساء جاء أبى، وكنت العب «البلى» مع ناجى ابن الجيران. كان أبى بليس «العفريتة الكاكي» وكانت العفريتة برائحة ولون الدم. كانوا ينقلون الجرحى من على طريق السويس. ولما افادت جدتى من إغمائها على منظره ضحك وقال: الرصاصه تخرج وعليها اسم صاحبها. عمر الشقى بقى. بعدها غيروا اسم مدرستنا. اسموها بورسميد وأخذونا فى رحلة لنرى بأعيننا آثار العدوان الغاشم. وجاء طفل وطلب منى قرشا ولم اعطه فشتمنى.

فى حرب أخرى كان أبى بليس عفريتة سلاح البحرية الزرقاء. كنا نستمع إلى صوت العرب ونخاف ولا نخاف. ولما نخل أبى من الميناء تنفصنا الصعداء. لكنه كان به شىء ما، مع أن العفريتة كانت نظيفة تماما. أغلق الراديو فى هدوء مربب. غير ملابسى وبخل حجرته ولم يخرج ثانية.

البارحة فى الاخبار شاهدت احدهم يسلم جائزة لأدب الحرب، وسمعت أجراسا من الكنيسة التى خلف بيتنا. لم أكن سمعت لتلك الكنيسة أجراسا من قبل. ويعد أن دق الجرس الأخير، سمعت انفجارا، فرحت أتحنس رأسى وذهبت إلى النافذة فى حركة تلقائية وعلى الأسفلت اللزج لمحتها: الرصاصه، عليها نقش بديع منمنم فى خط كوفى منق: «اسم الله الرحمن الرحيم» وكان جسد وكان لى.

إذا كانت أى محاولة لتحديد مفهوم الشعر لن تتيح لنا تعريفاً جامعاً مانعاً، وإن تكون موضع اتفاق النقاد والمبدعين، فإن اللغة الشعرية (المعنى الواسع للغة كقالب تقدم من خلاله التجربة الشعرية بكل أبعادها وتقنياتها) تصبح بدورها عصبية على التعريف، بل إن أى تحديد لطبيعة اللغة الشعرية عامة، والصورة الشعرية خاصة يبدو محاطاً بالكثير من المحاذير؛ فالصورة الشعرية تكتسب مفهومها وخصائصها من خلال الإبداع الشعرى، وهو - بدوره - عصى على التحديد لارتباطه بالتجارب الذاتية للمبدعين، وتأثره بالعوامل المحيطة بظروف إنتاجه، الأمر الذى يجعل من خصائصه التغير، لتتغير بالتالى كل أدواته، ولتصبح محاولة العثور على تعريف جهداً لا طائل من ورائه.

الصورة الشعرية تحرر اللغة من العلاقات العقلية التقليدية التى تربط بين مفرداتها، وتولد بينها علاقات جديدة، سعى الشعراء أن تحقق الدهشة، وتنطلق إلى أفاق جديدة، فتكسب بذلك معانى جديدة، لا تتوفر للمفردات المجردة التى تتكون الصورة منها، وهذا ما يبين قيمة الصورة فى الشعر. ولعل هذا ما يمنح الشاعر قيمته، إنه يستخدم مفردات متداولة بين الناس، ولكنه يكوّن منها ما لم يستطع غيره فعله، فيمنح اللغة - من خلال الصورة الشعرية - قدرات دلالية مبتكرة، ليست لها فى الواقع الاجتماعى المعيش، ومن هنا شاع القول إن اللغة فى الشعر لغة انحرافية، أو انزياحية، أى أنها تنحرف فى الشعر عن معناها الشائع فى النشر (أقصد بالنثر الكتابة العلمية التى تستخدم لغة محددة المعنى غير قابلة للتأويلات). ولعل هذا ما قصد به جان كوهين

الصورة الشعرية

وظاهرة التمرد فى الشعر العربى الحديث

مكون لا يخلو من «إيقاع» ثرى، يسعى الدكتور عزم الدين إسماعيل التشكيل المكاني، الذي يراه ميداناً «لنشاط الشاعر تبرز فيه موهبته»^(٢)، ويؤكد «أن الشاعر يشكل الصورة»، وأنه يستمد في تشكيله لها عناصر من عينات ماثلة في المكان، وكانه بذلك يصنع نسقاً خاصاً للمكان لم يكن له من قبل، تماماً كالنسق الزمني (الموسيقي) الخاص الذي صنع به الصورة الصوتية للقصيد^(٤).

وإذا كانت الصورة تشكياً مكانياً، في مقابل التشكيل الزمني / الموسيقي، فإن الاعتناء بها، والقدرة على ابتكارها وطرافتها، يؤكد قدرة الشاعر على تحويل الساكن/ المكان، إلى متحرك/ صورة، هذه الحركية هي التي توفر للشعر عناصر رحيمة من الإيقاع، لا يوفرها الوزن والقافية؛ فهي نتيجة لحركيتها، ولا نمطيتها، أكثر تشكياً للإيقاع النفسي للشاعر. وهو ما يعتمد عليه الشعراء الذين تمردوا على النمط التقليدي للقصيد، سواء الذين يكتبون شعر التفعيلة، أو الذين يكتبون قصيدة النثر.

وفي مجال الصورة الشعرية ترمد الشعراء على المفهوم التقليدي للصورة الشعرية، فرفضوا أن تكون الصورة غاية بذاتها، وأن يكون سر جمالها كامناً فيها، إنها ليست نسجاً في التجربة فحسب، بل إنها التجربة نفسها؛ فهي تتيح لنا «أن نمتلك الأشياء امتلاكاً تاماً.. فهي، من هذه الناحية، الأشياء ذاتها، وليست لمحة أو إشارة تعبر فوقها أو عليها»^(٥). وهو الأمر الذي ترتب عليه رفض الشعراء أن تكون الصورة عالية على

بقوله: «طبيعة الفارق بين النثر والشعر لغوية، أي شكلية. إنه لا يمكن في المادة الصوتية ولا في المادة الأيديولوجية، بل يمكن في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشاعر بين الدال والمدلول، من جهة، وبين المدلولات من جهة أخرى»^(٦).

والصورة، بالمعنى السابق، توفر للغة هذا العدول عن الصيغ الحالية التي تحدد، إلى الصيغ الإيحائية التي تشير، ومن هنا يكتسب الشعر غناء من الصورة الشعرية، وهو الأمر الذي أدى إلى اهتمام الشعراء بها اهتماماً يكاد يكون مبالغاً فيه. خاصة وأن الإنتاج الشعري والدرس النقدي الحديث يذهب إلى أن الصورة «لا يمكن أن تتولد من التشابه، وإنما من التقريب بين حقيقتين متباعتين كثيراً أو قليلاً، وكلما كانت الصلات بين الحقيقتين اللتين يقرب بينهما الشاعر بعيدة ودقيقة كانت الصورة أقوى، وأقدر على التأثير، وأعنى بالحقيقة الشعرية»^(٧). وهي المقولات التي اتكا الشعراء على أمثالها وهم يسعون إلى تشكيل الصورة الشعرية، ربما كان ذلك أحد أهم عوامل الغموض في الشعر العربي الحديث، وأحد عوامل ثرائه في أن معاً.

وولع الشاعر الحديث بالصورة، يعود (إضافة إلى ماسبق) إلى أن مفهوم الشعر لديه سعى للتأكيد على أن الشعر ليس هو الوزن والقافية فقط، بل إنهما، بمفردهما، غير كافيين لتحقيق الشعرية، ومن هنا كان اتجاه الشعراء إلى التركيز على الصورة باعتبارها مكوناً جوهرياً من مكونات التجربة الشعرية، ليس إضافياً أو تجميلياً، بل إنه موانئ للعنصر الموسيقي في القصيدة، إنه

القصيدية، نصاً خارجياً يأتي به الشاعر للزخرف والتزيين^(٦).

ويمكن القول إن تمرد الشعراء على المفاهيم السائدة للصورة الشعرية، جاء منسجماً مع تغير مفهوم الشعر، والتمرد ضد البنية الإيقاعية بالمفهوم التقليدي، وتجاوز اللغة العاطفية، إضافة إلى أن البحث عن وضعية فضلى للإنسان المعاصر، وخلق عالم متغير، وإيقاع اللحظة الحضارية والبيئة الوجودية القلقة والإحساس بالدهشة والمخافة المستمرة، والإطلاع على بنية الشعر الغربي والفلسفة الجمالية، كل ذلك دفع الشعراء لإيجاد مصطلح شعري جديد يعبر عن الموقف الحضاري الراهن، من هنا اللجوء إلى الصور والرمز والأسطورة وبالتالي اللجوء إلى التتابع الصوري^(٧).

العلاقات في الصورة الشعرية:

تعدد العلاقات وتبعثرها داخل الصورة الشعرية أحد مظاهر التمرد، يقول الشاعر المغربي محمد خمار الكنوني:

رأية تتناسل أو تتمزق في صخب وثى

غدت رايتين

غدت مزقاً

كلما اشتعلت لعنت أختها

تغسل الدم بالدم بالفرح الهمجى

أكان انهزاماً

لمن؟

أكان انتصاراً

على من؟

فها أنت ذا أيها البرق بعد اشتعالك

تسكن بين رمايك

كلما في الكلس

يفقد ذاكرة البحر، زرقته

يتحول من كائن سرمدى

التلون والهيجان

إلى جسد دائرى

غريب عن اللون والموج

يسكن بين الزجاج

وبين التفرع إلى البحر^(٨)

يبدأ تشكيل الصورة الشعرية بالجملة الاسمية «رأية تتناسل»، وهي صورة إيجابية دلالة تليد من إشعاعات المفردة «تتناسل»، وتولد لها. غير أن الشاعر - مباشرة، ومن خلال العطف - يفرغ هذه الشحنة بشحنة أخرى - سلبية هذه المرة - من خلال المفردة «تتمزق»، وهذه العلاقة الجديدة بين تناسل الرأية، وبين تمزقها، لا ينشئ تعارضاً أو تناقضاً فحسب، كما يشى بذلك المظهر الخارجى، وإنما ينشئ ثراً؛ إذ تحمل الرأية إمكانات الفعل وتقيضه معاً، مما يشى بالصراع الداخلى، أو يمهّد له. ويدعم الشاعر هذه العلاقة بتحول يصيب تطور الرأية، (غدت رايتين/ غدت مزقاً)، إن نمو الصورة

محدد لانطلاقة الصورة الشعرية، وهذا ما تؤكد به الصورة الشعرية، التي تقيم علاقة جديدة بين الشاعر/البرق، الذي تحول رماداً، وبين الماء في الكأس وقد تحول من كائن سرمدى إلى جسد دائري يسكن الزجاج، إن تعدد صور العلاقات التي تجمع أطراف الصورة الشعرية يمنح التجربة ثراءها، فيتجاوب فيها الجماد «الراية» بالإنسان «رمزه البرق» وتتجمع مفردات الصورة (الراية والدم والبرق والماء والبحر...) في علاقات عديدة منها: التناقض والتماثل والصراع...

ولكن الصراع لم ينته، بل لعله احتدم، فالبرق، الذي تحول رماداً، كالما الذي سكن الزجاج، مازال غريباً عن اللون والموج، ومازال به نزوع إلى البحر. إن العلاقات المتشابهة التي تجمع مفردات الصورة الشعرية استلهمت أن تمنح التجربة الشعرية في هذا المقطع ثراءً، وأبعاداً تبلور أزمة الإنسان المعاصر الذي يتوق إلى المطلق، ويحن إلى الانسجام، ويعلم بالحرية الكاملة، في واقع ضيق لا يسمح لأحلامه بالتحقق، فتحول برقه رماداً، وقُتِعَ - وهو الماء - بالكأس، ولكنه لم يزل يحمل بين جوانحه الحلم، حلم يعرف أنه لن يملك إمكانيات تحقيقه، ولكنه - في الوقت نفسه - لا يملك أن ينصرف عنه، ألم يسكن الماء «بين الزجاج، وبين النزوع إلى البحر؟». وذلك هو جوهر التمدد.

تفتتت الصورة الشعرية:

وتفتتت الصورة الشعرية إلى صور متجاورة غير متجاورة، كان ناتجاً عن التمرد على العلاقات العقلية التي تتحكم بالصورة التقليدية، ورغبة في الإغراب، يقول

الشعرية يؤكد هذه الثنائية التي ترشح الفعل ونقيضه معاً، فتحول الراية إلى رايتين يناسب التناسل، وتحولها مزقاً يناسب التمزق.

ولأن الصورة الشعرية أقامت علاقات متناقضة بين مصدر واحد (الراية) فإن نمو الصورة ينشئ عدداً من العلاقات التي تمنح الصورة عمقها والصراع ملامحها؛ فالراية (بعد التناسل أو التمزق) تشتعل، - مبرر الاشتعال مجهول، وإنما هو نوع من الرصد لا التحليل - وإذا تشتعل الراية تلعن أختها (أختها التي وجدت في المقطع نتيجة تناسلها أو تمزقها)، فهي إذن بعض أبعادها ولامحها، - ويمنح تشكيل الصورة الصراع أبعاداً أخرى إذ يجعل الراية تفعل الدم بالدم بالفرح الهيجي، إن بين الراية وأختها إذن حراً: فالدماء بعض معطيات الحرب، وهو الأمر الذي يصرح به الشاعر حين يتساءل لمن كان الانهزام؟ وعلى من كان الانتصار؟ إن حركية الصورة الشعرية دائرية الاتجاه، تنطلق من الذات وإليها في صراع لا يفتقد الحدة والعنف.

ويكشف نمو الصورة الشعرية عن كنه هذا الصراع، إذ ينتقل الشاعر من الحديث عن الراية التي اشتعلت، إلى مخاطبة الذات - من خلال ضمير المخاطب «أنت» - (فها أنت ذا أيها البرق بعد اشتعالك، تسكن بين رماذك)، إن الراية إذن لم تكن سوى تجاوب الخارجى مع الداخلى لتأكيد فكرة الصراع، هذا الصراع الذي تحول به الشاعر من برق إلى رماد، (هل تشير الصورة إلى أن الراية - في بعدها الإنساني - «تتمزق» لا «تتناسل»؟)، من المؤكد أن حسم الصراع على هذا النحو

ادونيس في مقطع مستقل عنوانه «المتنبى» من قصيدة

«شهرة تتقدم في خرائط المادة»:

غَرَازَاتُ لِسَامِيرِ الْعَقِيدَةِ

طَرَانِدُ تَتَعَقِبُهَا الْفُتْرَانُ

كانتاتُ بَرُوسِ الدَّجَاجِ وَقَامَاتُ الْعَمَالِقَةِ

فِي مَمَالِكٍ - جَوَارِكِ

شَخْصٌ يَحْمِلُ مَذْرَأَةً تَحْمِلُ رَأْساً رَمْزاً لِسُلْطَانِهِ

قَصَاصَاتُ أَشْهَاءٍ، وَالرُّبُوسُ فَوَاصِلُ

وَحِرَكَاتُ

خَرَافَاتُ تَنْبُضُ بَيْنَ الْوَرِيدِ وَالْوَرِيدِ فِي

تَارِيخٍ يُلَفُّ عَلَى وَشِيْعَةٍ لِلْحَفِظِ،

وَالْحَمْدُ لِلْكَافُورِ وَالسَّيْلُورِ،

حَيْثُ يَلْتَحِفُ الْعَقْلُ الْإِلِكْتَرُونِي بِعِبَادَةٍ

كَرِيْشِنَا، وَيَضْطَجِعُ الْمِينُوتُورُ

الْأَسْوَدُ فِي أَحْضَانِ الْمَرَاةِ الْبَيْضَاءِ.

حَيْثُ تَخْرُجُ مَلَانِكَةُ الْحِكْمَةِ مِنْ سِجُونِهَا

وَتَتَدَفَّقُ إِلَى عَنَاقِ مَلَانِكَةِ الرِّغْبَةِ فِي

سَدِيمِ إِشَارَاتِ

وَكُلِّ إِشَارَةٍ مَعْجَمٍ. (٩)

هذا هو المقطع الكامل من القصيدة الطويلة، وهي -

على مستوى التصوير - تتكون من مجموعة متجاورة من

الصور التي لا يبدو أن شيئاً ظاهراً يربط بينها، بل إن

محاولة استنتاج العنوان في دلالة الصورة، لا يزيد الأمر

إلا التباساً، فترى ما علاقة المتنبى بالصور المتجاورة

التي تفقد إلى الرابط

للملاحظة الأولى أن الصور تنتسب فنياً إلى المدرسة

السريالية، هذه المدرسة التي يقول أحد أعلامها:

ترويسستان تزارا: «قد تكون شاعراً ولو لم تكتب بيت

شعر واحداً.. فتحة عاشقة شعر في الشارع أو في

مشهد تجاري، وفي أي ميدان آخر» (١٠)، ولعل

ادونيس لم يفعل أكثر من ذلك، فراح يرصد مشاهد

متفرقة مكوناً منها أبعاد صورته الشعرية، ويمكن النظر

إلى الصورة الشعرية في المقطع السابق في ضوء

النظرية السريالية التي ترى «أن سر كل عملية خلق،

كامن في حالة الحلم التي تمثل أكمل نقطة في التجرد

الممكن أن يتوصل إليه الفكر البشري» (١١)، في ضوء

هذه النظرية يمكن التعامل مع مفردات الصورة الشعرية

التي لا يبدو بينها رابطاً إذ تبدو الصورة الأولى «غرازات

لسامير العقيدة» صورة تستحلب الدهشة، ولكنها معلقة

في الفراغ، فلا هي جزء في صورة، ولا تؤدي إلى نمو

صورة آتية في اتجاه محدد. ونفس الأمر يقال تقريباً

على بقية الصور (طرائد تتعقبها الفتران/ كانتات بروس

الدجاج/.. شخص يحمل مذرة...).

ولكن تفتت مفردات الصورة، لا يخلو من دلالة - لا

يصرح بها الشاعر - إذ ينبجح في أن يقدم من خلال

وبينونة المكان

وجود ملاء

وحكم مضاً

وجيش من الشوق مستبسل

إنه فاعل وفعل ومستفعل^(١٧).

تكتسب الصورة الشعرية ثراها وقيمتها من انطلاقها بالبنفسج، من التحديد الذي يشير إليه الوجود المعجمي للمعردة، والوجود الاجتماعي للزهرة، إلى أفانق جديدة، لم تلجأ إلى تحديد الدال/ البنفسج، وإنما منحتة المزيد من الانطلاق، الأمر الذي أدى لأن تحقق الصورة للبنفسج أفانقاً أرحب، ودلالات أعمق، وهذه الطريقة في تشكيل الصورة أدت - في الوقت نفسه - إلى غموض الدلالة، التي كان يتوقع منها المتلقي أن تزيد البنفسج وضوحاً، فإذا بها تزيد غموضاً، وذلك بإضافة أبعاد فإذا بها تزيد غموضاً، وذلك بإضافة جديدة هي - بدورها - في حاجة إلى تحديد.

ولعل الشاعر حقق هذه القيمة للصورة الشعرية، من خلال التركيز على إسناد صفات للبنفسج، لها صفة التجريد، فانتقلت الصورة بذلك من المادي / البنفسج، إلى عدد هائل من الجردات: عنصر أول، فيض من الذات، ماض ومستقبل، كينونة في الزمان، بينونة في المكان، جيش من الشوق، فاعل وفعل ومستفعل.

ويحصل حسن طلب بالصورة إلى حدود اللغة الهدف: فاعل وفعل ومستفعل، فهي أوزان للعربية، وتفعيلات للشعر، وهي - عادة - لا تستخدم لذاتها،

التجاور بين الصور عالمياً أقرب إلى عالم الكوابيس، الذي تتأبى فيه الأشياء على التفسير العقلي، ولكن هذه الأشياء، اللاعقلية، لا تحول بين المرء وإحساسه بالهلع من الكابوس، ولعل هذا ما نجح فيه الشاعر. إضافة إلى أن المقطع يقصد فضح العصر الإلكتروني، هذا العصر الذي يحمل الكثير من المتناقضات، فهو، مع تقدمه العلمي الإلكتروني، عالم لا إنساني، يلتحف بعبادة «كريشنا» (كريشنا، في أقرب الاحتمالات اسم طفل هندي، كانت الصحف قد أشارت إلى أنه قد اختلف حياً، وبيعت أعضاؤه في أوروبا نظير ثمن بخس)، وتفقد فيه المرأة الأليف الإنساني وتعانى الوحشة، فتلتحف «المينوتور» (شاشة الكمبيوتر).

التجريد في الصورة:

والميل إلى التجريد ملمح من ملامح تشكيل الصورة في شعر التمرّد، يقول حسن طلب:

البنفسج في ذاته عنصر أول

فهو نار تراب

وماء هواء

وفيض من الذات مسترسل

وهو طب وداء

وماء نَمِير

يفيض به ثم نهرٌ غير

ويجرى به جدولٌ سلسل

وهو ماض ومستقبل

البنفسج كينونة في الزمان

اللا رغبة واللاجدوى واللا فعل، تلك المعاني المجردة هي العناصر التي تكون الصورة الشعرية في القصيدة، وهي - من خلال اتكائها على أسلوب النفي - تعني عدماً، وبالتالي فإن حركتها في القصيدة تعادل اللا حركة. (يتساوى فيها الفعل ونقيضه) وبالتالي، فإن النهاية الحتمية للفأر المذعور في مناخ اللا رغبة واللاجدوى واللا فعل، هي الموت، إن الصورة الشعرية تنمو في هذا الاتجاه، حتى ليكاد يصبح التصريح به من قبيل التزود الشعري الذي يرغب في تجنب الغموض الذي استشعر صلاح عبدالصبور أن القصيدة قد تقع فيه نتيجة تجريد الصورة.

والقصيدة، تطرح قضايا الملل واللاجدوى والإحساس بالعبث، وهي من قضايا التمرد الميتافيزيقي، كما رأينا، والقضايا الميتافيزيكية يحس الإنسان أن لا يد للإنسان في علاج ما يراه فيها من نقص إنساني، ومن هنا يشعر بالعجز، ويشعر بالتالي أن فعله نوع من العبث، أنه محاصر باللاجدوى، وبالتالي تتولد لديه اللا رغبة، وذلك هو الموت. إن عجز الإنسان في مواجهة حوائط الوجود الصلبة التي لا يملك لها رداً، هو الذي استدعى أن يجعل صلاح عبدالصبور من الفأر معادلاً موضوعياً للإنسان، الذي قدمته القصيدة محاصراً بسيف اللاجدوى، وصحراء اللا فعل. وتنمو الأفعال التي يستند بها الشاعر للفأر / الإنسان، ما بين أفعال ثلاثة: يهرب... يثوى... يموت... وهو نمو طبيعي للصورة الشعرية في القصيدة كما أشرنا.

والشاعر يجعلها في المقطع بعض «فيوضات» البنفسج، الأمر الذي يمنح البنفسج ملمحاً من ملامح الهوية التي تشكل كينونة العربي، الأمر الذي يفسر بعض ملامح الميتافيزيقي، ويحددها، مع ما تتصف به من تجريد، ويتناسب - أيضاً - مع الشعر، باعتبارها بعض تعجيلاته. (أشير إلى أن عنوان القصيدة ميتافيزيقي البنفسج).

وإذا كان حسن طلب قد لجأ إلى التجريد في تشكيل الصورة، فإن التجريد هو الصورة الشعرية كاملة في قصيدة صلاح عبدالصبور (تجريدة ٢):

سيف اللاجدوى

يهوى ما بين الرغبة والعقل

صحراء اللا فعل

تتمدد ما بين الرغبة والجدوى

ماذا في طوق الفأر المذعور

ما بين السيف وبين الصحراء..

فرض أول:

يهرب من سيف اللاجدوى للفعل اللامجدي

فرض ثان:

يهرب من صحراء اللا فعل إلى قاع اللا رغبة

فيداهمه سيف اللاجدوى

فرض ثالث:

يثوى في حجر اللاجدوى

واللا رغبة

واللا فعل

ويموت...!! (١٢)

الإعتماد:

والإعتماد، ملمح من ملامح الصورة الشعرية، ربما أسهم التجريد والتفتيت وتبعثر العلاقات في تكريسه ومعاضدته، يقول الشاعر المصري فتحي عبد الله:

عندما ذهبوا

قطعت الأمطار حذايين

لأطفالي

فلم يخرجوا بالشموع

وظلوا ليومين

يبكون

وعند مرور العربة القديمة

شاهدوا نسوراً

تتعلق من أقدامها

وحولها ذباب من كل لون

أعلنوا هدوهم

واستجابوا للملاك

الذي يضع الشعير وقبعة

الغريب في قماشة صغيرة

وراحوا

يفسلون النوافذ (١٤)

ملامح محددة، أو حتى تشير إلى مشاعر معينة. ويبدأ الإعتماد من عودة الضمير على مجهول في الفعل «ذهبوا»، ولا يكشف توالى الصور عن العلاقة بين «ذهابهم»، وقطيع الأمطار حذايين للأطفال، رغم أن الشاعر يجعل تقطيع الأحذية سبب ذلك (عندما ذهبوا قطعت الأمطار...)

وإذا كان المرء يستطيع أن يوجد علاقة بين الأمطار، وتمزق الأحذية، الذي بسببه لم يخرج الأطفال حاملين الشموع (هذا الموقف أيضاً معتم)، وظلوا يبكون، إن الصورة لا تلبث أن تعود لإعتماد أيضاً، وذلك بمشهد جديد نرى فيه عربة قديمة تمر، ونسوراً تعلق من أقدامها، حولها ذباب من كل لون. إن المشهد ينتمى في وضوح إلى عالم التشكيل الفني السريالي، وهو مشهد صريح في اقتحامه لعالم الأحلام، وصريح كذلك في دلالاته الكابوسية، التي تولد الرعب والهلع، ولكن الشاعر يصير على إعتماد ما يفسد من المشهد، إذ يجعل نتائج المشهد إيجابية على الأطفال. فقد «أعلنوا هدوهم».

وتسير الصورة الشعرية في اتجاهها، لتكسب إعتماداً جديداً، يستدعيه هذه المرة الملاك، الذي تقدمه الصورة في مشهد نراه فيه «يضع الشعير وقبعة الغريب في قماشة صغيرة»، إن ظهور الملاك، وقبعة الغريب (لم نعرف عن الغريب شيئاً)، يضيف إعتماداً إلى الصورة، خاصة وأن الأطفال قد استجابوا للملاك، وراحوا يفسلون النوافذ.

إن الصورة تنتهي إلى مناطق الحلم الداخلي، مستفيدة من تيار الوعي، والمزج بين الواقع والحلم/

على الرغم من أن الشاعر يعتمد في تشكيل الصورة على المفردات الحسية، فإن الصورة تكاد لا تكشف عن

واختزنت حروفى

جيمى

جيم

وجيمكم

جئة

وانا مفرد فى الجيم

اسبحتى... واقدسنى (١٧)

تستدعى الذات الشعرية فى المقطع السابق موقفاً من مواقف الفئري، هو «موقف المحضر والحرف» يقول فيه الفئري: «وقال لى الحرف يسرى حيث القصد جيم جنة وجيم جيم» (١٨) وتمارس الذات من خلال الموقف السابق توضيحها، ولكنه تضخم يتعامل مع الموقف من خلال رؤيته الشعرية الخاصة المتمردة: «فالفئري يعول على القصد، هذا القصد الذى تصبح معه الجيم جنة، أو تصبح جيمياً، وهو - قول الفئري - يصب فى الاتجاه الدينى السليم، الذى يرى أن الأعمال بالنيات، وأن لكل امرئ ما نوى، ولكن أحمد طه - فى المقطع السابق يغير المعنى، فليس الحرف واحداً، تغير القصيدة معناه من النقيض إلى النقيض، بل يبقى الفارق بينهما قائماً، وهو فارق يكشف الهوية التى تفصل بين الشاعر والآخرين، إذ يصرح جيمى جيم، وجيمكم جنة.

وتصبح الذات هى الفاعل الحقيقى، وتصبح الحركة من الشاعر وإليه: فهو الخمير وخبز المواجهيد، وهو الذى «يتم» ميته. (تتناص الصورة الشعرية فى مستواها اللغوى مع قول الرسول - صلى الله عليه وسلم - فى

الكابوس، مسخرة ذلك كله لتقديم مشهد، كان يملك مبررات نجاحه وإضافته، ولكن الشاعر، لولعه بتحطيم كل ما يربط مفردات الصورة، ولو بروابط نفسية، أسقط الصورة الشعرية فى منطقة الإعتام، وبذلك تحولت إلى عنصر سلبي فى القصيدة، فالصورة قد «تجذب عنا الواقع وتغلق أبوابه دوننا، حين تنبج من الربط بين الأطراف أو الأشياء ربطاً صناعياً، وحين تصدر كيفياً، دون ناظم رؤياوى خلاق» (١٩).

إن التعامل مع الصورة الشعرية، تعاملأ يعمد إلى اصطياد أشد مظاهرها فوضوية، يستدعى الرؤية السريالية للصورة، وهذه بعض مقولات السريالية حول الصورة الشعرية، تبين نظرتها للصورة، وتفسر ما رصدناه من تعمد الإعتام فى الصورة، ورصدنا متجاوراً كيفما اتفق، يقول أندريه بريقسون: تبدو السريالية كما لو كانت عيباً يلحق ببعض الأشخاص، إن له مفعول الحشيش الذى يشبع كل الرغبات، ويقول: بالنسبة إلى إن الصور الأشد قوة هى التى تمثل الاعتبارية فى أعلى درجاتها (٢٠).

توظيف التراث:

وفى تشكيل الصورة الشعرية لجأ الشعراء إلى توظيف التراث، ولكنهم فى تمردهم الفنى انجذبوا إلى نوع معين من التراث، فتمعاملوا مع التراث الذى يلائم رؤاهم وتصوراتهم، ويتجاوب مع تمردهم، يقول الشاعر أحمد طه:

أناول نفسى خبز المواجهيد

قال يوم أتممت لى ميتى

لتجربته استدعى أن يتم تناغم بين الموقف التراثي المستدعي وبين مفردات الصورة الشعرية، وهذا ما فعله الشاعر، فالبيئة العربية التراثية ماثلة في المقطع، وتتجاوز الصور الشعرية الجزئية التي يتكون منها المقطع، لتقدم في النهاية مشاهد الهوان والمذلة التي تسلك إلى بيت العربي / بيئته.

وإضافة إلى تشكيل مفردات الصورة من التراث العربي، فإن الشعراء في تمردهم الفني لجأوا إلى توظيف الشخصيات التراثية، ولكنهم اتجهوا إلى الشخصيات التي تتجاوب مع رؤيتهم المتردة، ومواقفهم الراقصة، ومن هنا شاعت في أشعارهم شخصيات مختلفة الاتجاهات، منها الشخصيات العربية وغير العربية، ومنها الشخصيات الصوفية، والشخصيات السياسية، وغير ذلك من شخصيات، ولذلك ازدحم الإنتاج الشعري المتمرد بأسماء مثل: النفرى، والحلاج، وأبو نواس والمقتبى وماركس وجيفارا وغير ذلك من أسماء ارتبطت أسماؤها بالمغايرة والرفض والنضال والتمرد، ولم تستسلم للشائع والراسخ وإنما سعت إلى تقديم رؤية مغايرة.

والشاعر السماح عبدالله أوغل في توظيف الشخصيات التراثية، حتى أنه خصص ديواناً كاملاً لها، أسماه «الواحدون»^(٢٠)، تناول فيه ثلاثة وأربعين شخصية، يجمع بينها جميعاً، هذا الاتجاه إلى المغايرة، والخروج على النمط، والاتجاه إلى التمرد. يقول السماح في قصيدته «أبو ذر الغفاري»^(٢١).

خطبة الوداع، اليوم أتمعت عليكم نعمتى، مع انحراف مقصود، يتحول فيه المخاطب من الرسول إلى الشاعر، ويتحول فيه المخاطب، من المسلمين إلى الشاعر نفسه، ويتحول فيه النعمة إلى مية، وهو الأمر الذى يتناسب مع تشكيل الصورة الشعرية في المقطع).

إن كون الشاعر محور حركية الصورة الشعرية، والفعل الشعرى فيها، يؤدي إلى زيادة تضخم ذات الشاعر تضخماً غير طبعى، يصبح الشاعر فيه مسبباً ومسبباً، ومقدساً ومقدساً فى أن واحد، وهو ما يتناسب مع سياق الصورة، ورؤية الشاعر فيها.

ومن صور توظيف التراث التي تعامل معها الشعراء في تمردهم، تشكيل مفردات الصورة من البيئة التراثية يقول الشاعر أمل دنقل في تمرده على التبعية والمذلة والهوان في الواقع العربى:

نستقى - بعد خيل الأجانب - من ماء إبارنا

صوف حملاننا ليس يلتف إلا على مغزل الجزية

النار لا تتوهج بين مضاربنا

بالعين الخفيضة نستقبل الضيف

أبكارنا ثياب...

وأولادنا للغراش^(٢٢)

يطرح أمل دنقل المقطع السابق على لسان اليمامة، ومن خلاله يفضح الواقع الذى يتمرد عليه، ويبين ما حاق بالعرب فيه من مذلة وهوان واجتياح. واستخدام أصمل للشخصية التراثية «اليمامة» كصوت يستعيره

نجمةً تنصّبُها
لك منها السؤالُ الخفيُّ،
وللفقراءِ،
البريقُ (٢٣).

لا يتحدث الشاعر عن شخصية، وإنما يتحدث عن موقف، يسعى، من خلال تعامله مع الغفاري، أن يمنحها صفة القانون، فراراً من حيز الزمن الذي تشير إليه الشخصية الموظفة، أو حتى تلك التي يعيشها الشاعر. والشاعر في تعامله مع الشخصية يبحث عن موطن الجمال فيها، فيراه في التمرد، هذا التمرد الذي لم يخلف لديه سوى السؤال، والشعراء المحدثون مولعون بالسؤال، حتى أن الحداثة في بعض تجلياتها فن السؤال، كما رأينا، والشاعر يرى في قول الغفاري بالسؤال جمالاً، وكأنه بذلك يتوحد مع الشخصية، التي تتجاوب مع همه.

وإذا كان الغفاري قد فاز بالسؤال، فإن الفقراء فازوا بالبريق، التمرد إذن لم يحل القضية - قضية الفقر - إذ وأن السؤال لدى الغفاري ويريحاً لدى الفقراء، وهذا مر ما تسعى الصورة الشعرية إلى تأكيد، وربما كان ذلك وراء خلو الصورة من التفاصيل التي تحدد شخصية الغفاري، أو التي تتزيد في ملامح الفقراء، والفقر، إنها فرار من حيز الزمن، إلى حدود، تكاد تصبح فيه هي القانون السائد.

توظيف الأسطورة

وانتج الشعراء إلى توظيف الأسطورة (٢٣)، يتخذون منها وسيلة لتشكيل الصورة، وتحملها قضاياهم، ولذلك

لجأوا إلى توظيف الأساطير التي تتميز بانتماء جماهيري، وروح متعمدة رافضة للخنوع والهوان، كاسطورة سيزيف وبروميثيوس، يقول الشاعر عبد الوهاب البياتي:

اللغة الصلعاء كانت تضعُ البيانَ والبديع
فوق رأسها «باروكة»

ترتدي الجنس والطباق في أروقة الملوك

في عصر الغضاء - السفن الكونية - الثورات

كان شعراءُ الكنيةِ الخصيان في عواصم الشرق

على البطون في الأقفاس يزحفون

ينمو القمل - الطلحُ في أشعارهم

وشعراءُ الحلم المأجور في الأبراج كانوا بالمساحيق

وبالدخان يخفون شحوب رية الشعر التي تشيع

فوق قمة «الأولب»

كانوا يسرقون غارها الذابل في المتاحف - المزابل -

النصوص

كانوا يجمعون ورق الخريف من مقابر المدارس

الشعرية الدارسة

الخصيان كانوا يمدحون الخدم - الملوك في الأقفاس

كان سارق النار مع الفصول يأتي

حاملاً وصية الأزيمة - الأنهار

يأتي رانياً:

يهجس في سباق خيل البشر الفنانين،
في توهج الأرض التي حل بها» (٢٤).

يعتمد البياتي في هذا المقطع من القصيدة على
أسطورة «بروميثيوس»^(٢٥)، وتقدمه الصورة باعتباره
مخلصاً للبشرية، ولكن الشاعر يقدمه من خلال رؤيته
الاشتراكية، وبالتالي فإن الأسطورة/بروميثيوس/ سارق
النار، ليست إلا قناعاً يتحدث الشاعر من خلاله، ويعرى
الواقع، في تمرد يمتد ليشمل كل من يختلف الشاعر
معهما أيديولوجياً. وينعكس انتماء الشاعر الأيديولوجي
على تشكيل الصورة: فيقدم صوراً بعضها كاريكاتوري
وبعضها جاني لاذع، فالملك الذين يهيمون بالصنعة،
تتحول اللغة على أيديهم إلى صلعاء، البيان والبديع
باروكة على رأسها، وترتدى الجناس والطباق في أروقة
الملوك، وهي صورة مقززة، تمهد لانتظار بروميثيوس/
سارق النار يأتي مخلصاً.

وتمتد الصورة الشعرية، فتفخض كل أولئك الذين
يختلف الشاعر معهم أيديولوجياً لتزدحم الصورة
الشعرية بمفردات سب صريح ، يفقد التجربة عمقها،
ويحولها إلى منشور سياسي انفعالي وحماسي،
فتتجاوز مفردات مثل الخصيان، القمل، الطحلب، الحلم
الماجور، المزابل، المقابر... وهذه الخاصية عانى منها
الشعر السياسي طويلاً، الذي طغت فيه الأيديولوجية
على الفن، وسيطرت الأفكار على التشكيل الجمالي،
وتوارى الشعر ليفسح مجالاً للسياسة، فسقط الشعر
بذلك، ولم تكسب السياسة، نحن لا نرفض أن يكون الهم
السياسي محورياً رئيسياً من محاور التجربة، بل ربما

العكس تماماً، إننا نطالب بأن ينشغل الشاعر بهيوم
وطنه السياسية والاجتماعية والثقافية كلها، وهو لابد
منشغل، ولكن على أن يحفظ لقصيدته هويتها الشعرية،
التي تستعين بالفن، والهموم الحياتية فيها تخدم الشعر،
لا يخدمها الشعر. وربما عانى الشعر العربي - فترة غير
قصيرة - من هذا الداء، ولكنه سرعان ما تجاوزه إيماننا
بأن للشعر وسائله الفنية، وللسياسة أدواتها الخاصة.

ولعل هذا يقود إلى قضية غاية في الخطورة، وهي
هل تنتج الصورة الشعرية، يعني أن القصيدة قد حققت
لنفسها وجوداً فنياً؟ وهل ازدهام القصيدة بالصور يعني
أن القصيدة قد خلت خطوة أعمق في طريق الحداثة؟

وقع البعض ضحية الحديث عن أهمية الصورة،
وحيوية دورها في القصيدة، ويشير الدكتور صلاح
فضل (٢٦) إلى آراء بعض النقاد والشعراء في أهمية
الصورة، فقد كان أرسطو يقول: إن أعظم شيء هو
السيطرة على الاستعارة، فهذا الشيء الوحيد الذي لا
يمكن أن يشارك الكاتب فيه آخرون، إنه علامة العبقرية،
وتحدث مالارميه عن القوة المطلقة للصورة، وقرن
أندريه بروتون بعض الصور بالزلازل، وكان بروس
يقول إن الصورة وحدها هي التي يمكن أن تغطي
للاسلوب لوناً من الخلود، وأعلن أيزرا باوند أنه من
الأفضل للكاتب أن ينتج صورة واحدة طيلة حياته، من أن
يخلق كثيراً من المجلدات الضخمة.

الصورة الشعرية لا تصنع قصيدة جيدة، بل قد
تكون الصورة عبئاً وعالة على القصيدة، ولقد حذر أحد
شعراء التمرد: أدونيس من ميل مبالغ فيه لحشد عدد

ولها، معه، كُنْ حُلوةً

وحفيدة^(٢٨)

هذه القصيدة القصيرة كاملة، صورة شعرية ثرية بالدلالة، حافلة بالصراع بين التمسرد على الأعراف الاجتماعية الطبيعية، ومحاولة ترويض النفس لقبولها، ويتم ذلك من خلال الأم التي، حلمت بابنها البكر رجلاً، ولكنه كبر أكثر مما حملت، فلم تكن تحلم أن يكبر حتى يصير لامرأة أخرى، حتى ولو كانت زوجته.

وتقدم الصورة الشعرية تجليات «لغيره» الأم من كنتها، وتنتج المفردة «فليكن...» في فضح هذه الغيرة التي تكشفها صورة الكنة في الجريدة، وكتابة القصائد لها، وتبين الصورة محاولات الأم للسيطرة على مشاعرها، وترويض غيرتها، وإحساسها بفقد ابنها لامرأة أخرى، ولا تستطيع ذلك إلا بتنمية غريزة «الامتلاك» داخلها، بعد أن توسع دائرتها، فهي لن تمتلك الابن فقط، بل ستمتلك معه «الكنة والحفيدة». وهكذا كما نرى أن المجاز ليس شرط الصورة الشعرية، ما لم تكن ابنة النسيج الفني، وهويته.

هائل من الصور، فقال: «يجب أن نتحفظ فيما يتعلق بهيمنة الصورة على القصيدة هيمنة مطلقة وكثيفة، فعظمة الصورة وأولويتها مشروطتان ببقيائها وسيلة لكشف البهاء في رؤيا القصيدة.. من هنا لا يجوز أن نبحت في الشعر عن الصورة بحد ذاتها، وإنما عن الكون الشعري فيه، وعن صلته بالإنسان والعالم والكشف عنها^(٢٧)».

الصورة الشعرية إذن لا تصنع قصيدة جيدة، بل قد تعرق طاقات التأثير فيها، وقد تحفل الصورة الشعرية بطاقات تأثيرية دون أي استخدام مجازي، يقول الشاعر سامي مهدي في قصيدة «العائلة»:

فليكن...

إن صورتها نشرت في جريدة

ولیکن...

إنهم يكتبون لها، أو عليها، قصيدة.

لقد انتظرت زمناً أن ترى يكرها رجلاً،^(٢٨)

وهو اليوم أكبر مما تمتنت له:

قائد في نقابته،

الهوامش:

(٢) الكلمات للشاعر بيبورو ريفردي، عن د. علي عسري زايد:

«عن بناء القصيدة العربية الحديثة» ص ٧٢ - م. س.

(٣) د. عز الدين إسماعيل: «الشعر العربي المعاصر» ص

١٢٤ - م. س.

(٤) د. عز الدين إسماعيل: السابق ص ١٢٨.

(٥) أدونيس: «زمن الشعر» - ص ١٥٤ - م. س.

(١) جان كوهين: «بنية اللغة الشعرية» ص ١٩١ - ترجمة

محمد الوالي ومحمد العمري - المغرب - الدار البيضاء -

دار توبقال للنشر - ط ١ - ١٩٨٦م (ترجم الدكتور أحمد

درويش هذا الكتاب تحت عنوان «بناء لغة الشعر» مع

اختلاف في كتابة اسم المؤلف: «جون كوين» - وقد تمت

الترجمة عام ١٩٨٥م - (قبل الترجمة المغربية بعام) ولكن

ترجمة الدكتور أحمد درويش لم تتوفر لي أثناء الدراسة.

(١٩) أمل دنقل: «الأعمال الشعرية الكاملة». ص ٣٤١ / ٣٤٢ م.س.

(٢٠) السماح عبدالله: «الواحدون». صدر الديوان عام ١٩٩٨م، ولكن الشاعر أشار في الديوان أن قصائده كتبت ونشرت في الفترة ما بين ١٩٨٧: ١٩٩٢م. ويضم الديوان قصائد بأسماء ثلاث وأربعين شخصية، منها أوديب، التفرى، المعري، لوركا، سلفادور دالي، أبو ذر الغفاري، زوربا، جيفارا، ماركس، الحلاج... القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٩٨م.

(٢١) أبو ذر الغفاري، صحابي هاجر بعد وفاة النبي (ص) إلى بادية الشام، ولما ولي عثمان سكن دمشق، ودعا الفقراء إلى مشاركة الأغنياء في أموالهم، فاضطرب هؤلاء، فشكاه معاوية وإلى الشام إلى الخليفة عثمان، فاستقدمه إلى المدينة، حيث دأب على دعوته، فعلت الشكرى منه، فأمره عثمان بالرحلة إلى قري المدينة، فسكنها إلى أن توفي (٦٥٢م).

(٢٢) السماح عبدالله: (الواحدون) - ص ٢٥ م. س.

(٢٣) الأسطورة: «الأسطورة ليست سوى علم بدائي، أو تاريخ أولي، أو تجسيد لأخيلة لا واعية، أو أي تفسير بهذا النحى. كذلك، راثفين: «الأسطورة» ص ١٠. ترجمة: جعفر صادق الخليلى - بيروت - منشورات عويدات - ط ١ - ١٩٨١م.

كما تعرف الأسطورة، بأنها «قصة خرافية يسودها الخيال، وتبرز فيها قوى الطبيعة في صور كائنات حية ذات شخصية ممزجة، وينبئ عليها الأدب الشعبي وتستخدم الأسطورة في عرض مذهب أو فكرة عرضاً

(٦) حول هذه القضية انظر: كمال أبو ديب: «نظرية الخفاء والتجلى» ص ١٩ - بيروت - دار العلم للملايين - ط ١ - ١٩٧٩م.

(٧) د. محمد حمود: «المدانة في الشعر العربي المعاصر، بيناتها ومظاهرها» ص ٩٩ - م. س.

(٨) محمد خمار الكونتي: «رماد همبيريس» ص ٧٢/٧١ - المغرب - الدار البيضاء - دار توبقال للنشر - ط ١ - ١٩٨٧..

(٩) أدونيس: «أبجدية ثانية» - ص ١١٤ - م. س.

(١٠) المقولة عن: إيفون دوبليسيس: «السورية» - ص ٥٦ - م. س.

(١١) السابق: ص ٥٨.

(١٢) حسن طلب: «سيرة البنفسج» - ص ٧٥، ٧٧ - م. س.

(١٣) صلاح عبدالصبور: «الإبحار في الذاكرة» - ص ١٠٤ / ١٠٥ - م. س.

(١٤) فتحي عبدالله: راعي المياه - ص ١٩ - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٣.

(١٥) أدونيس: «زمن الشعراء» - ص ١٥٥ - م. س.

(١٦) هذه الآراء عن:

د. ساسين عساف: الصورة الشعرية - وجهات نظر غربية وعربية - من ص ١١٠ - ١١٢ - بيروت - دار مأمون عبود - ١٩٨٥.

(١٧) أحمد طه: «الطائفة ٤٨» - ص ١٠٤ - م. س.

(١٨) محمد بن عبد الجبار بن الحسن التفرى: «كتاب المواقف، ويليها كتاب المخاطبات» ص ١٢١ - م. س.

(٢٤) عبد الوهاب البياتي: «سيرة ذاتية لسارق النار» - ص ٧٢ / ٧٤ - بغداد - منشورات وزارة الإعلام العراقية - ط ١ - ١٩٧٤ م.

(٢٥) بروميثيوس في أساطير اليونان: العملاق الذي حمل النار إلى البشر، فعاقره الإله زيوس بتقييده إلى جبل، وظل حبس قيوده حتى حرره منها هيراكليس، تدور حوله مسرحية إيسخولوس: «بروميثيوس مغلولاً»، وكتب الشاعر الإنجليزي شيللي مسرحية «بروميثيوس طليقاً»، مستلهماً الثورة الفرنسية، ومغزى المسرحية خلاص البشر.

الموسوعة العربية الميسرة: ص ٣٦٢ - م.

(٢٦) د. صلاح فضل: «علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته» - ص ٢٧٢ - بيروت - دار الآفاق الجديدة - ط ١ - ١٩٨٥ م.

(٢٧) د. صليحي البستاني: «الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع» - ص ٣٤ / ٣٥ - بيروت - دار الفكر اللبناني - ط ١ - ١٩٨٦ م.

(٢٨) هكذا وردت في الديوان، وأوضح أن «لقد» تسبب خللاً في موسيقى التفعيلة «المتدارك»، وهو أمر مستبعد على الشاعر سامي مهدى لتمكته من الموسيقى، وأظن أنه خطأ مطبعي، واعتقد أن الصواب:

إنها انتظرت زمناً أن ترى بكرها رجلاً.

(٢٩) سامي مهدى: «الأعمال الشعرية» - ص ٢٠٩ - م. س.

شعرياً قصيصاً....، والأسطورة بذلك سرد لا تتفق عناصره مع الصورة للموسوعة. إلا أنها محاولة لتفسير صعوبة فهم النظم الكونية كما تبدو للإنسانية إما من الناحية الأخلاقية، أو من الناحية الميتافيزيقية، فالأسطورة بمثابة تفسير يقوم به الإنسان لأسرار لا يفهمها علماً بأن السرد الذي يبتكره قد يضيء عليه الإنسان (وهذا ما يحدث أغلب الأحيان) قيمة دينية واضحة.

د. مجدي وهبة: «معجم مصطلحات الأدب» ص ٣٢٨ / ٣٢٩ - م. س.

ولقد ساهم اثنان من كبار مفكرى العصر في بث الحياة من جديد في المفهوم الأدبي للأسطورة، وهما كلود ليفي - شتراوس، ورولان بارت، اعتبرها الأول ضربة من التفكير الذي يستند إلى عناصر تقع في منتصف الطريق بين المبركات والمفهومات، وهو ما يختلف عن النظرة التقليدية للأسطورة. أما رولان بارت فقد تحول مفهوم الأسطورة لديه من الحكمة إلى طريقة للتفكير ذات علاقات شبه وثيقة بالأيديولوجيا وبذلك يكون قد قارب بين الأساطير والحياة المعاصرة. ويسبق لوجوسفسكي كلا من بارت وليفي - شتراوس في اعتبار الأسطورة طريقة لتمثيل الواقع.

انظر: د. محمد عناني: «المصطلحات الأدبية الحديثة» ص ٥٩ / ٥٨ - القاهرة - الشركة المصرية العالمية للنشر - لوتيمان - ط ١ - ١٩٩٦ م.



ما أجمل تلك الصورة التي تتناقلها ذاكرتنا الجمعية عبر السنين ويزدان بها بهو الثقافة العربية، والتي يبدو خلالها المبدع الشاعر العربي ملاكا يصول في فرايس الشعر ويجول بين خمائل القول الشعري، فينتقل كالنحلة بين زهر الأغراض الشعرية تحت مظلة أريحية الجاحظ الفيحاء "وفضيلة الشعر مقصورة على العرب وعلى من تكلم بلسان العرب" (١) حتى إذا ما استكملت جولته الشعرية بين أحضان الطبيعة دورتها، يفوس في أعماق البحور الشعرية ليقتنى ما عز على غيره اقتناؤه من درر النظم، ليصعد بعد ذلك كالروح بألف جناح إلى أرقى سماوات الإلهام. وما إن يهز نحلة الإبداع حتى تنثال عليه ثمار الشعر بغزارة. وحينئذ لا يملك إلا أن يتغوه بكلام خارق كالنبوءة.

لكن هل كان الأمر كذلك؟ أم أن هذه الصورة الزاهية تخفي بين أضوائها وظلالها وجهها آخر كالحاء، يظهر مبدعنا العربي في هيئة متسول متدثر بديثار البؤس الإبداعي تحت خيمة الشعر العربي. ينتظر قوافل الجن والشياطين، فإذا ما هي رثت لحاله وحديث عليه ببعض فنون القول، يستجمع أسماله ويشد الرحال إلى ذوى الثروة والجاه ليستعطفهم ويستدرهم، ليس المال فحسب ولكن أيضا مفاتيح الكلام الشعري. وسواء حظي بتسلم طائفة من تلك المفاتيح أو ضُنْ بها عليه، فإنه لا يلبث أن يتوه في الرياض والخلاء كالمخبول، ويعرج على ديار الأحبة هائما كالمجنون، ناشدا أسباب الشعر ومتمسسا الطرق المؤدية إلى يثايبه.

وفي الحقيقة، كثيرون هم الشعراء الذين طواهم الزمن بين موج مراحل وأضحوا في عداد الماضين. لكن

ألم الإبداع
أو نزع الضرس

على أية حال يبقى هذا غيضا من فيض الأسئلة التي تحاصر ذهن بمجرد مقارنة إشكالية معقدة من قبيل إشكالية الإبداع. بيد أن الثابت هو أن المبدع الشاعر لا يقرب إبداعه بآفاق تعاطف هذا المتلقي المفترض أو ذاك، فهو لا يبدع نتاجه لكي يسأل عنه أجراً أو يرجو ثواباً من المتقبلين له^(٧) بل ربما صار حمد المتلقي - المنتظر صدوره عنه كرد فعل إيجابى على معرفته الشعري - نما عليه، وربما كان جزاؤه أن يصير عرضة لسخرية النقاد وطريدة لسهام الفقر والتشرد، أو تجاهله كعقاب له على موقف معين من قضايا عصره، فيخيب ذكره ويُجاهل أسفه... وربما تعرض ميراثه الشعري للذهب والسرقة بعد رحيله. إنه حقا صورة مصغرة للطبيعة التي تعطي دون أن تنتظر مقابلا. فهو مثل السماء والأرض، الزهر والفحل... التي تجود بأغلى ما تملك لكي يسعد الآخرين. وهو كالثمنعة التي تحترق في محراب التخيل لكي يستضيئ بنوره القارئ المستمع، في ظلمات أزمنة التلقي. وأخيرا وليس آخرا فإنه رسول الهة الفن إلى الإنسانية، هذا الرسول الذي اقتضت منه مهمة تبليغ الرسالة الشعرية خلق معطف الحيرة وارتداء رى الالتزام - والأكثر من ذلك - العبودية، وبالتالي توطين النفس على خدمة قضية مركزية ألا وهي تطهير إثم الدنية بعمق الشعر، وإضفاء سندس المعنى على عراء الوجود.

الم الإبداع الشعري أو نزح الضروس

إذا كانت الام المبدع أكبر من أن يطوقها التصور وأكثر من أن يحصرها عد، فإن الم الإبداع الشعري يظل بيت القصيدة بالنسبة لمجموع الامة، ولهذا كان أقصى ما

الذي يظل حاضرا باستمرار وحيًا في كل العصور هو عطاؤهم الشعري، فهو البينوع للذي ما فتى ينقع غلة للتلقي الثانة في صحارى تاريخ الأدب العربى. وهو الشجرة العتيقة التي لا تنى تغذى بشمارها الشعرية الخطوة نهمة الثقافى الأبدى. لكن من الذى سولت له نفسه ذات يوم بالتفكير فى الجرح الإبداعى الذى يسكن ذات المبدع، والذى تفيض منه جداول إبداعه الشعري؟ ومن ذا الذى أخبر مخيلته على تصور الطريقة التي يعد بها الشاعر، ويسفاه لانهاى، أطباق النظم الشهية للجمهور المتلقي، هذا الضيف المجهول، الغائب عن حضرته الزمكانية فى الغالب الأعم؟

أكد أن مواء المائدة الشعرية ليست متناثرة فى الشارع الثقافى وليست فى متناول طوائف الشعراء بالشكل الذى يتصوره المتلقي المستهلك - إن حاول أن يتصور ذلك! - لعل الوجود العفوى للدواوين الشعرية وتراسها على واجهات المكتبات الخاصة والخزانات العامة، قد يوحيان بأنها مجرد معطى من معطيات الطبيعة كالهواء والنور والنبات... التى وفرت لنا وقد نستعملها دون أن نكلف أنفسنا عناء التساؤل عن كيفية نشأتها، وكذا عن طرق تكوينها. فهل مرجع ذلك إلى أن نعمة التلذذ بتلقى الشعر واستهلاكه تصرف ذهن عن الانشغال بالتفكير فى مصادره؟ وهل مجرد التفكير فى مصدر الشيء يكون سببا لتجريدته من جماليته، ولذلك تميل الذات المتلقية، عادة إلى الاحتفاظ بصورة الشعر فى إطاره الأسطورى المتعالى، عوضا عن العناية بتشخيص الالم نفس قائله؟

لأنه يقر في بخلية نفسه بعكس ما أظهره - من أن " كل شيء للعرب فإنما هو بديعة وارتجال وكأنه إلهام، وليس هناك معاناة ولا مكابدة ولا إجالة فكر ولا استعانة وإنما هو أن يصرف همه إلى الكلام (...) فمما هو إلا أن يصرف همه إلى جملة المذهب وإلى العمود الذي إليه يقصد فتأتي المعاني إرسالا وتنتال الألفاظ أنشياء" (١). فعلى العكس كانت قوة البلاغة: بلاغة القلم واللسان، رغم أن هذه الصفة هي خاصية العرب المثلى، لتحقيق للمتصف بها، الشاعرية المزعومة، ولم تكن سلما للارتقاء إلى قمم الخيال السحيقة، فكيف بمن لم يحظ بامتلاكها أصلاً؟ فهو ممن ستشملهم دائرة العجز المطلق في ميدان الخلف الشعري، وهو وجه آخر خفي لذلك الخبر الجاحظي، والذي سيعود الجاحظ نفسه إلى الكشف عنه، وبالتالي تنفيذ مزاعم قولته الآنفه الذكر حيث يقول " وكان عبيد الحميد الأكبر وابن المقفع مع بلاغة أقلامهما واستنهما لا يستطيعان من الشعر إلا ما يذكر مثله" (٢).

غير أنه من المحتمل أن يقال: إن تلك الحال كانت حال " الكتاب " من أمثال عبيد الحميد (الأكبر) وابن المقفع والكاتب ناثر فاشل في مجال الشعر، ناجح في تقيضه، أي مجال النثر!! بحكم التفحص، لكن ما بالنا بالشعراء أنفسهم، بل بالشعر الشعراء عندما يعترفون بقصور باعهم وانهمزاهم في حلبة السباق وراء القصيد الفار من شاشات ذاكراتهم وقبضات مخيلاتهم؟

إنها الحقيقة المرة التي صرح بها فارس من فرسان الشعر العربي هو الفرزدق حين قال: أنا عند الناس

يطمح إليه ويحلم به هو أن يضع قاطرة مخيلته على سكة الخلق الشعري لعلها توصله إلى محطة شعرية ما، تحمل في النهاية اسم قصيدة لكن قاطرة المخيلة تضيق في كثير من الأحيان عن سكة الإبداع الشعري، وهنا ممكن حسرته الدائمة وآله العميق. وإن كان من المنتظر أن يكتم مكابداته ويعبر عن فشله كلما سنحت له فرصة تعبير - في القدرة على السباحة في بحور الشعر بالشكل الذي يرغب فيه، ومصادفة الجواهر الشعرية بالقدر الذي يرضيه. وفي هذا الإطار كان جواب الخليل بن أحمد الفراهيدي - وهو الذي اتهمته شياطين الشعر على أسرار العروض - حاسماً حين قيل له: " ألا تقول الشعر؟ قال الذي يجيئني لأرضاء والذي أرضاء لا يجيئني" (٣) كما كان متوقعا - والحالة هذه - أن يعتكف شاعرا في محراب الفن الشعري ليستجدي إله الشعر غيث الإبداع الشعري، بعدما يكل من خلخلة نخلة القول، ويبأس من رحمة سماء المخيلة، وانحناؤه بين يدي تلك الآلهة قد يطول باعترافه نفسه، وقد لا يتمخض عن عطاء شعري ذي قيمة تذكر في أغلب الأوقات، فهو عطاء قد ينحدر إلى مستوى درجة الصفر أو العدم، وقد يرتفع إلى مستوى البيت الواحد ليس غير. ولإبراز هذه الحقيقة، لا بد - من قبل ذلك - من وضع إكليل غار على مرقد " أبي عثمان الجاحظ " مكافأة له على نزعة العروبية ووقفته القومية في زمن المد الشعوبي من جهة، كما لا يفوتنا أن نقدم، من جهة ثانية هدية اعتذار بين يدي روحه الطاهرة معلنين شكنا الذي قد يصل إلى مستوى الرفض بخصوص ما منه على العجم وليس على العرب -

للجهد الإبداعي الذي بذلته الذات الشاعرة العربية مسترخضة معه كل غال ونفيس لديها، ولو كان "سعادتها الداخلية" من أجل تخليد جنس العروبة وإسعاد المتلقي العربي. وهو الألم الذي أكسب الشعر العربي الطابع الإنساني المحض، وضمن له الخلود.

أشعر الناس، وربما مرت على ساعة ونزع خرس أمون على من أن أقول بيتاً واحداً^(٧).
نعم إنه نزع الخرس أو الألم الإبداعي الذي تتطوى عليه جوانح نفس المبدع وتظهر تجلياته في صورة خيالات وصور استعارية ومجازات وأفكار بين دفتي "ديوان العرب" الأمر الذي يقوى احترامنا

الهوامش

- (١) الجاحظ، كتاب الحيوان - تحقيق عبد السلام محمد هارون - مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر - الطبعة الأولى 1938 الجزء الأول ص 75.
- (٢) يستثنى في ذلك الشعر الوارد في باب المدح التنكسي الذي يهدف مباشرة إلى الحصول على مقابل مادي. مع التأكيد بأن الشعر المنظوم في سائر الأغراض الأخرى ينضوي تحت لواء "الفن للفن". إن صح التعبير - أو على الأقل فهو يسمر على التفعيلة المباشرة.
- (٣) انظر الجاحظ، كتاب الحيوان - مصدر مذكور - الجزء الثالث ص 132 تجدر الإشارة إلى أن الجاحظ نسب الخبر إلى ابن المقفع عوض نسبتها إلى "الخليل بن أحمد" وذلك في رواية أخرى. انظر كتاب البيان والتبيين "دار الفكر للجمع" - المجلد الأول الجزء الأول ص 144
- (٤) الجاحظ، البيان والتبيين - مصدر مذكور - المجلد الثاني - الجزء الثالث ص 49 - 50.
- (٥) الجاحظ - المصدر نفسه - المجلد الأول الجزء الأول ص 142.
- (٦) الجاحظ - المصدر نفسه - المجلد الأول - الجزء الأول ص 143.

فاس - المغرب



دوائر الحراسة



ARCHIVE

http://Archivebeta.sakini.com

(١)

... «إياك تجرى فى الشارع»

تقولها أمى دائماً وهى ترصدنى من عند باب حجرتنا، تسد على فرجته الضيقة الضيقة. تقضى أكثر من نصف ساعات اليوم... من ليل أو نهار داخل فراغ حلقه الخشبى... باب الجنة بالنسبة لى، إذا نجحت وغافلتها.. أنفلت من بين جفونها.

كنت أنتهز فرصة أول إغفاءة فى عينيها و أول شرده، لأعود مهرولاً إلى الشارع الواسع أمام باب منزلنا القديم، فلا تلحقنى، لا تجد أمامها إلا تلك الكلمات التى تنطقها سريعة مضغمة ليتلثم لسانها ولا أحد يفسر مفرداتها غيرى.

لا أنسى يوم ضقت منها ومن أمى التى أخفت ساقيتها تحت رديفها، أمامها الحلة الألومنيوم المنبجعة ذات الثقوب والممتلئة بالأرز الذى فقد بياضه واصطبغ بلون خلطة المحشى وعباً خياشيمى برائحة الطازجة. تأكد لى أنها لم تغف وإن تشرد.. أراها تملأ حفان من الخلطة، بحنكة ترصه على ورقة المحشى فلا تزيد عليه ولا تنقص منه، تبرمها فى هدوء وثقة دون أن تُشغل عينيها بما فى يدها ولا تسقطها عنى.

تظل معلقة بى مبحلقة إلى، وأنا فاقد لوسيلة اتسلل بها من بين حدود حجرتنا الضيقة. لا حيلة أمامى إلا أن ألقى بنفسى من فوق السريр المرتفع حتى ارتطمت شفتى العليا بالأرض.

ولولت أُمي، ألقت الجرح الغائر بمطحوين البُن فوراً. التام الجرح، ترك بثوراً نائمة، لم ينبت فيها شعر لشاربي الأسود الذي أهدبه كل صباح، وأحرص على بعثرة شعرات قليلة منه فوق الجزء المشوه، علني أخفيه.. مبهات!

(٣)

... «احذرك من نسيان الواجب»

نطقها مدرس الحساب الذي أخاله شبحاً فظاً وأيضاً عبقرياً من فرط مخافته وقسوته وقدرته على فك طلاسم تلك الرموز والأرقام التي تبدو لي عسرة الفهم دوماً.

بحلفتي للرجل أثناء الدرس باهتمام وشغف يغريه أن يسألني، اعتقاداً منه أنني فاهم ما يثرثر به، يخيب ظنه ويتأكد له غيائني.

النسيء المؤكد الذي لا يعلمه، أنني أتابع حركته الرشيقية وعينيهِ اللامعتين، ولسانه الذي يلوك بلا ثائثة و بغير تلعثم. يبدو لي وقد حطمت مجتمته، سطوت على جزء من أمطوخته، ربما أجيد فك رموز شفرة ما ينطق به.

لا تعجزه الحيلة أن يجعلني مشغولاً به حتى بعد أن أترك حجرة الدرس، أحر كلماته يوجهها إلي، أنا بالذات القاطن في الركن البعيد، يحذرنني من نسيان حل تمارين الواجب المنزلي.

بمضي الوقت تأكد لي صعوبة فهم لغة الأرقام، وأرسل. يوم إعلان النتيجة يضريني أبي ولا أبكي حتى يمل من ضرب غير سجد بقيت الأرقام لعنة تلاحقني. كلما حاسبني بائع.. سرعان ما يكشف أنني لا أجيد حساب الأرقام، بالرغم فرط إبتساماتي له.. لهما.. لهم، يغافلني. في الليل لا تبرحني الأرقام، تزورني، أعيد حساباتها، وما فعله الباعة معي. تلهيني ورقة وقلم، أخط اسم مدرس الحساب، كل معلني الحساب.. ثم أمزقها!!!

(٤)

... «أوعى أشوفك معاه»

عندما قالتها «سلوى» لأول مرة فرحت. حبيبتي تغار علي، تخشى أن احادث غيرها من زميلات الكلية، فاتعلق بإحداهن... هل تغارين يا حلوة؟!..

لا ترد، تكفى بإيماة صامئة عنيدة.

إن عدت وقد ضبطلتني أحادثهن، تقولها.. «أوعى أشوفك...» تتابع بحركة من يدها.. تقبض على إصبعها الوسطى بالإبهام، وترشقني بإصبعها السبابة. بضمى الوقت لم تعد تنطلق غير كلمة واحدة، تُبْجَلِقُ فى عيني وتنطقها.. «أوعى...!» حاصرتنى، طوقتنى، فاغرقتنى فى أسيائها الصغيرة. كأنها تعاتبني لأننى لم أنتبه للبروش الجديد الذى علقته على صدرها.

لما انفعلت ونادراً ما افعل، لم تتنازل عما فى رأسها، فقط أشارت إلى صامئة و إلى البروش. اكتشفت أنها زيتته بالحرف الأول من اسمي.. اعتذرت! كثر عتابها واعتذاري من بعد.. بضمى الوقت كفت عن عتابي فسعدت. أسوأ ما يفعله إنسان أن يعتذر لمن يُحب!

لم يطل الحال كثيراً، فقد حضرت يوم إعلان النتيجة آخر العام، وقد عقلت فى إصبعها الإبهام دبلة ذهبية لامعة، ربما علقتها بالأمس، فقلت.. «مبروك...!» ثم لم ترد معاتبة ولم اعتذر.

لم يلهينى إلا سيجارة. أشعلتها فى ركن قصى بالكلي.. مضغتها، التهمتها فى صمت وحدى.. علبة سجانر حكاملة!!!

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

(٤)

... «لا تتأخر»

تقولها زوجتى كلما جاوزت ميعاد عودتى بعد الظهر.. وإن خرجت مساء أراها عيني مبلطتين بلا جفون، دائرية كعيني النمر، أعلا النابيين.. يعلو قدماً مفرطحاً طويلاً، فابتسم ويزداد هياجها. منذ فترة اكتشفت لعبة جديدة.. أن تكف أذننى عن العمل بإرادتى ونجحت. أوهم زوجتى بالاستماع إليها والانتباه، وهو ما يسعدنا ويسعدنى، فلا أنا بسامع ما تقول، بينما هى على حالها.

من جديد ألت بى حالة خاصة، لا أعرف كنهها. إن يستسلم جسدى للنوم، وجدته يستكين هامداً فور غروب الشمس إلى ما بعد الضحى من اليوم التالى، فكانت مقولة رئيسى فى العمل.. «لا تتأخر» وإن زاد عليها.. «والا...!» لأننى موقف مبرى قديم، خبرت من أسرار قوانين العاملين فى الدولة الكثير، اكتفى بهز كفى صامتاً، فينفعل أكثر.

طال انتظار الرجل، لم تصلح أحوالي، نصحتني باستخدام سيارة أجرة في الصباح، أضحك معترضاً.. «لن تُحل مشكلة الكون بحضورى، لن تكف الشمس عن دورانها لو لم أحضر يا ريس!». أكدت له أن راتبي لا يحتمل ستين جنيها للذهاب إلى العمل. لكن يبدو أنني فقدت المبلغ نفسه خضماً من راتبي عقاباً لى.

ولأننى لا أجد الحساب ولا أحب الاعتذار و زوجتى التى لم تُصدقنى.. اكتفيت بالصمت، فتمنت لو عادت الأيام لتُعاتبنى وتتشاجر... لأيام مضت ولن تعود!!!

... «ممنوع التدخين وأكل السمين والمسبك والحريف.. وشرب القهوة...» فراقص الدوار رأسى، رأيت الأشياء البيضاء مزوجة والأبيض لون بلا معنى. سمعت صوت أنفاسى اللاهثة المرتعدة.. وقد زاد لهائى من فرط بسمة الطبيب المعلقة على صدغيه المكتنزين شحماً ولحماً.. الذى أكد: «يجب أن تستريح» ما فهمت، لم يمهلىنى حتى أسأله: «كيف؟».

داخل غرفته الضيقة التى ذكرتنى بحجرتنا القديمة، سحبنى من يذى. سلمنى إلى فرجة الباب التى بالكاد إنسللت منها إلى حيث إعلانات شركات الأدوية المدلاة على حوائط القاعة الأكثر اتساعاً.

امام باب العيادة مزقت تذكرة الدواء. عند النهى المكتظة بالرواد جلست إلى أقرب منضدة، بجوار أحدهم لا أعرفه. حدق فى بالحاج، ربما يسبنى، بحركة بطيئة أحكمت زرار قميصى الملوى وتخصست قفائى. افتعلت الانشغال بالجريدة المسائية وبالندبة المعلقة بين شعيرات شاربى. وقد كشفتها: «مازال الآخر يختلس النظرات بإصرار غريب، ربما يخائلى مجنوناً، قلت له إننى عاقل. لم يبد انفعالا، أردت مشاركته فيما أنا فيه.. سألته: «هل حقاً ما قاله الطبيب لى؟».

لم يرد، اكتفى بمزيد من البهجة فتلاشت الكلمات من فوق طرف لسانى وبادلته البهجة.

تابع ابتلاع آخر رشفة من فنجانه، نهض، غرب وهو يُخطئ ابتساماً خبيثة فشعرت بالآلم جديدة فى أسناني.. فى نابى القدم بالتحديد ١٩





طفلة



في صفائرِها الليلُ،
تجدلُ أحلامها كالبناتِ
بأغنيةٍ للعريسِ، وللبيتِ،
والفرحةِ
الواعدِ

طفلةٌ كالبنات ..

ترصعُ بالغيمُ شبّاكها،

وتنظمُ عقدًا من الفلّ

والأمانياتِ الدفيئةِ

لليلةِ

الباردة .



وَتَسْجُ شَالَا مِنْ الظِّلِّ

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

والبردِ

الساحليّ

لقيلولةِ

الصيفِ

يفجّؤها الصبحُ بالزقزقات ..

تقومُ، وتنضو دثار المساء،

وتفتحُ شبّاكها للفصولِ العصافيرِ

يدخلُ حجرتها العامُ

في لحظة واحده .

حين يأتي الربيعُ إلى بيتها

مستحمًا بثلج الشتاء ..

وملتحفًا بالخريف الأخير

ستلقاهُ باسمه ،

ARCHIVE

كلُّ عامٍ تغافلنا

<http://Archivebeta.S>

ثم تسرق بعض أريج الربيع ،

وتحبسه في مكان خفي

فلا تستطيع البراءة

حين تكحل

أجفانها

أن تفتح

أبوابها

الموصده .

لكن . .

متى زارها طيفه فى المساء

يساقط فوق الوسائد أنجمه

بالعبير القديم

يعانقها

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

والطل فوق الشفاء الزهور

يثرثر بالآلق

الأنثوى

وترسم بالكحل أفقا بهيجا . .

بأجفانها المجهده .

طرفا خيط مجنون



لا أزعج أنى أعرفه، هو أيضا لا يعرفنى لم يجمعنى به مكان قط لكن ربما جمعنى به الزمان؟ أى زمان... من يدري؟
تعودت أن أرى الأشخاص بعينين شاقبتين تشترقان لب الروح، أما أجسادهم فلا تعيننى على الإطلاق. باستثناء ذلك
الجزء الذى يعكس ماتكتنفه أرواحهم من لوعة وأسرار. حتى أولئك الذين تفتقر علاقتى بهم إلى وجود قنوات مشتركة
تجمع بينى وبينهم.. أحاول الغوص إلى أعماقهم باحثا عن الأسباب التى تحول بينى وبين التفاهم معهم. كل هذا مألوف
لدى... لكن غير المألوف أن أرتبط بعلاقة روحية مع شخص لا أعرفه.

تصوروا معى رجلا، عمله الرسم بالكلمات، يقطن بعيدا، فكيف سأجده، ومن يكون؟

منذ سنوات لا أعرف أمدما كنت أقلب صفحات إحدى المجلات... فاستوقفتنى صورة رجل، إلى تلك اللحظة لم أكن
أعرف اسمه، ولا إلى أى مجتمع ينتمى، حدثت فى الوجه مليا... فى العينين الغامضتين.. يا إلهى أية أسرار تحملان
أحزان الدنيا تستقر فيهما. لماذا؟ لماذا؟ كنت أتساءل ومازلت. على وجهه الأسمر ارتسمت ابتسامة شغيفة. قد تبدو
لبعضهم ابتسامة.. لكنها بالنسبة إلى لم تعبر إلا عن الألم دفين... والخطوط على الجبين لست أدرى لماذا رايتها وكأنتى لم
أرها كل يوم، على جباه الذين أعرفهم. تسالطت أهى بصمة السنين؟ أم أنها جراحات الماضى والحاضر معا؟ بهذه
الملامح، كان يبدو كمن ينوء تحت وطأة حياة لم يكن يرغب فيها. إحساس مبهم بدأ يغزو قلبى وأنا أبحر فى عينيهِ
المتشبتين بى أبدا.

شعور جامع، استبد بي، وأحالتني إلى كرة تتأرجح بين ماضٍ وحاضر، هنّ التقبّيت في زمنٍ غابر؟ أم أن رويحنا قد تجسّدتا في عوالمٍ أخرى لا ندرّكها الآن؟ وأسئلة أخرى طرحتها ولم أجد لها جواباً. حين يعجز الوعي عن إيجاد تفسير منطقي لما تجيش به الروح... يتقلص استيعابه، ويسلم للمجهول، لكنني لم أسلم أبداً..

... لأنني لم أنه الحوار مع نفسي على الأقل. من السطور التي أحاطت بصورته، عرفت اسمه، وعرفت أيضاً اسم أحد مؤلفاته. هو رسام بارع يرسم بالكلمات أناساً ومذناً.... وأنا أهوى الرسم بالكلمات. قرأت مؤلفاته بشوق بالغ، بحثت عن المزيد. حاولت أن أجد سيلاً للقاء... لكنني لم أنجح. لماذا اهتمت به دون سواء، وأنا أرى كل يوم العشرات من الوجوه في الصحف والمجلات... في الشوارع، وعلى شاشة التلفزيون؟ أية جواب لأي سؤال أريد؟ بل ماذا أريد؟ إحساس مبهم يتملكني كلما نظرت إلى صورته... يشعل الرغبة في اقتحام تلك المنطقة المحظورة من الذاكرة فتتولد لدى قناعة مطلقة بأنني عشت معه حياة كاملة... وأن هذا الرجل القادم من قلب الأحزان يعرفني كما أعرفه أنا. ثمة شيء يربط بيني وبينه شيء لا يتحدد بزمان أو مكان، شيء لا يخضع لحكم العقل واللامعقول.

في المرات العديدة التي أجريت فيها حوارات مع نفسي، توصلت إلى أنه يسكن طرف الخيط الذي أمسكه بيدي، لذا لا بد لي أن ألقاه... هكذا قررت أن أترك ذلك للزمن.

بعد ثلاث سنوات أو أكثر وقبل منتصف الليل بقليل ون جرس الهاتف. صديق قديم دعاني لحضور احتفالية تقام لتكريم مجموعة من زملائه كنت أرفض لكنني وافقت في النهاية. بهرني المكان للوهلة الأولى، لقد زرت في مرات سابقة وكان يفترق لتنظيم كهذا، أجلت النظر في القاعة دونما تركيز... اتخذت مقعداً في صفٍ أخير ثم رحت أصغي بانتباه.

ثمة رجل أعلن بدء الاحتفاء بزملائه المبدعين ثم راح يتلو الأسماء فيما راح آخر يناوله مغلفاً يحوى جائزة نقدية. عند اسم بعينه ضجت القاعة بالتصفيق ولشد ما كانت دهشتي حين رأيته واقفاً أمامي وجهاً لوجه. اهتمزت جميع أجزائي... كتمت صرخة لو قدر لها أن تخرج لاهتمزت لها جدران القاعة.. انثالت الدموع من عيني دونما إرادة... أطبق السكون على المكان ولم أعد أرى سوى ذلك الرجل الذي أشعل ذاكرتي، وأوقعتني في فخ التساؤل من جديد. هاهو يجلس أمامي بهدوء... يلهب دمي.. ينفخ في النار التي كنت أظنها قد خبت، بهدوء رحت أختلس النظر إليه، يا إلهي. كل شيء فيه يثير دخليتي وجهه المغمم بالحزن، عيانه الحائرتان، ابتسامته الغامضة، لا.. هي ليست غامضة، بل إنها ساخرة لأنها تسخر من كل شيء. كل لحظة تؤكد قناعاتي، لم أنته إلى أن القاعة قد أفرغت روادها، خرجت فزعة. ثمة تجمعات تنتشر هنا وهناك، كان يتوسط إحدى هذه التجمعات، في زاوية غير منظورة، تواريت ثم رحت أرسده، كان يحرق في وجه محدثه وكأنه يريد أن يستشف حقيقة ما. هذه إحدى عاداته. لا يعني بالكلمات التي تنفقه بها الشفاه بقدر اهتمامه بمكونات الآخرين. فهو يمتلك وسيلة استقراء لما يدور في الأذهان.

قبل أن يجيب على محدثه رفع كمي قميصه على نحو لا إرادى وهذه عادة أخرى من عاداته. فكشف عن وشم داكن يتوسط ساعده اليمنى. وشمته به الحياة قبل ولادته. لم أصب بالذهول. لأننى لم أكن بحاجة إلى برهان. التحقت بأصدقائى على الفور طلبت من أحدهم تقديمى إليه. تصوروا أنا أطلب وساطة للتحدث إليه. اقتربت منه وكل خلية فى جسدى ترتعد خوفاً. قدمنى وسيطى كمعجبة. هل أنا كذلك؟ امتدت يدي الراحشة لتصافح يده المقدسة. هذه اللمسة. حرارة اليد... نعمتها. ليست غريبة على. لم أسمح للصمت أن يستبد بى بادرته بالقول: أنا سعيدة جداً بقلائك أجب وهو ينظر باتجاه آخر: أشكرك

سألته فى محاولة لخلق حوار:

- أراك لاتحضر فى مثل هذه المناسبات

قال وعيناه تصعدان بسقف العمر الذى يحتويان: بعد المسافة وعدم الرغبة تحولان بينى وبين المحيى. وماكنت أنهى سؤالاً حتى أبداً بسؤال جديد. كنت أتعمد إطالة الحديث معه.

لقد بدا لى قلقاً محرجاً حتى أنه تجاوشى النظر فى عيني وكأنه تروخى حقيقة بعينها، تسلل أحدهم وأقحم نفسه بيننا ثم راح يتحدث معى بإسهاب، انضم الجمع إلى... تحلقوا حولى فى دائرة مغلقة. استمعت لأحاديثهم دونما تركيز، فلقد حسمت أمراً مع نفسى. تملصت منهم بمنغوية، بحثت هنا وهناك! اشتغلت عيظاً. كررت المحاولة عدة مرات. لقد اختفى.

كنت سأواجهه... كلمة واحدة منه كانت ستكفى لمنحى الراحة والاستقرار. لست أدري لماذا جرت الأحداث على نحو لا انتباه.

ليتنى أستطيع الآن أن أخلق رؤوسكم لأعرف بماذا تفكرون. ماذا تقولون عنى الآن؟ هل تتهمونى بالهلسة والجنون؟ أم انكم تتعاطفون معى؟، لأننى وقعت فريسة لحياة عشقت غموضها الأزلئ إلى حد الجنون... وإذا ماسقط أحدنا فى متاهاتها أخرجت لسانها لتغيظه بأبتهاج. ليقبل كل منكم مايشاء. لأننى على يقين بانكم إذا ماغصتم فى أعماقكم فسوف تخرجون بما لم تحسبوا له يومائى حساب. لست مستامة فقد تتاح لى معه فرصة أخرى. وقد أفقا عين الزمن الماين يوماً ما... فطرف الخيط مازال بيده. ويبدئ الطرف الآخر، والخيط لم ينقطع بعد.

بغداد



دخان



الضياء المخدول، في نهاية (الممر) يدلُّ دخاني على فضائه،
يدلني على خطوط أنفاسي التي طوّحت بها ريحُ يدي،
فضيّعتُ بصمةً أدخرتها لريح الأيام.

كان الأيامَ حصيدٌ مؤجل
كانها ابتسامةٌ معلقةٌ
مسودةٌ لكتابٍ لاتلحقُ به القراءةُ أبدًا
كانَ الأيامَ أنفاسُ مجوِّينِ مستورٍ
وخطايَ نتائجُ مؤجلةٌ في ممرٍ يقوده ضياءُ مخدولٍ
يعشو

أقول للمجدار :

احتفظْ ببصمةِ الريح ، واركُ لنا بقايا الراحة .

قُلْ لنا ما يستند عماءك ، ويعزّي حضورنا ،

وما يمكن أن نتقاسمه من غنائم غائبة ، ما يجعل للصمت
معنى ،

وللمعنى معنى ، وما يلوّن الذكرى ،

فيجعلها وسادةً للماضي يتوسّدها والريح .

أقول للمجدار ، فأراني كعَلَمٍ مزقتهُ رياحُ بأنفاسٍ طويلة ، تطوى
بصفيرها الانتباه .
<http://Archivebeta.Sa>

كأعلام ، مزقتها رياحُ بأنفاسٍ طويلة ، نحن في مشهدِ الأيام ، في كَنَفِ
الطبيعة الكبيرة : الماردة العطوف ، ذات الأجنحة الجبلية ، والضاربة
زمانها بسرّابها وصدرها بجغرافيتها ... كأعلام تُشدُّ للغياب ،
وهي ترى ، في الأعلى . كل شيء ... ولاتدرى ما تقول ...
كأن بها غصةً أبدية .

مثل قوسٍ مشدودٍ إلى النهاية، هو الزمان .

الأيامُ سهامُهُ، والسنينُ جرابُها .

قوسٌ مشدودٌ إلى أقصاه

متأهبٌ من الأبدِ إلى الأبد .

نحن نسيجُ ذلك القوس، ومعناه،

أما هدفُهُ فمؤجِّل

فيما يقول الغيابُ

إننا القوسُ والسهمُ والهدفُ

هكذا، مثل دخانٍ،

مثل دخانٍ في الفجر،

دخانٍ من ليلٍ ماضٍ، دائماً،

بهدوءٍ واطمئنانٍ ورويةٍ،

تتسرب الذكرياتُ في فضاءٍ فقط .

يَعِدُ دائماً . . ولاشئ غير الوعد

يقول لنا الانتظار :

الدخانُ عزاءٌ، بصمةٌ، وثيقةٌ،
فيما يعبث، الانتظار، بأوتارنا
يُنشدُ أغنيةً لاتنتهى
أغنيةً كلّفت اللّغةَ روحها
والإنشادَ صوتهُ
والسماعَ صبره


دُخاني
دُخاني الذي، كئاسٌ، يمضي،
ومثل اكتفاءٍ خَجُولٍ يتبدّد،
وكساقيةٍ منسيةٍ أراقبهُ ..
دُخاني الذي يمرقُ، ولا أناديه،
الذي أبثُّ صدى يدي
وأحمّله جسدي المكتومَ،
دخاني
إلى أين تمضي؟

اليزابيث رودينسكو
ت: ك. ص

دريدا: التحليل النفسي يقاوم

فى ندوات ثلاث مايين عامى ١٩٩١ و١٩٩٢. وفيه يتأمل دريدا بنظرة لاتخلو من حزن مآل إليه حال التحليل النفسى ومايتعرض إليه من إندثار فى عالم تسيطر عليه الفاعلية الاقتصادية، محتقيا باثنين من أكبر المفسرين لفكر فرويد وهما جان لاكان وميشيل فوكو.

كان فرويد يرى فى المقاومة آلية يواجه بها الفرد مايأتيه من دائرة اللاوعى. لذلك اعتبر الاستقبال العدائى الذى لاقاه التحليل النفسى فى كل مكان نوعا من التعبير عن الهوان الذى شعر به الإنسان بعد أن كشف له التحليل النفسى أنه لم يعد سيد وعيه.

عن محاولة البحث فى نصوص فرويد وإجلاء مافيه.

وتقوم التفكيرية على دراسة صلب النص ليفضى بما يأتى البوح به أو بالأحرى مايسكت عنه. وفى نهاية هذه الممارسة الحاذقة يشعر القارئ أنه اكتشف مايكمن وراء مظاهر عقلانية خادعة، ويصل إلى دلالات الحرف فى عنفوانه الأصلى، الذى يحرك النص دون وعى، ويمنحه قابلية قراءة جديدة بعد أن يرد إلى حقيقته الأولية.

ويشتمل كتاب «مقاومة التحليل النفسى» على ثلاث دراسات كانت فى الأصل محاضرات القاها دريدا

دريدا، عازف التفكيرية الماهر، أدرك وهو يحاوره لاكان وفوكو - أن التحليل النفسى لم يستطع أن يبنى تصورا موحدا للمقاومة بل كان طرفا فى مقاومة ذاته.

«مقاومة التحليل النفسى»

لايوجد عمل لدريدا يخلو تماما من تأمل طويل حول التحليل النفسى. فنعذ أن كتب «الكتابة السحرية» عام ١٩٩٦ مشبها الجهاز النفسى بالآلة الكاتبة، ومرورا بـ «كارت بوسقال» الذى دعى فيه أفلاطون وأرسطو بعد موتهما إلى وليعة لمناقشة ماوراء مبدأ اللذة وغريزة الموت، لم يكف الفيلسوف

مسائل تتعلق بالموروث والأصول والأبوة. وفي الفصلين الذين أفردهما لهما يطلق دريدا العنان لنوع من المناجاة يحكى من خلالها حبه للاكان، ويرصد مع **فوكو** كيفية إجراء إطلالة، صحيحة، على **فسرويد**. ولا ينتهي من التعليق على لفظ «المقاومة» المشحون بتاريخ تفخيمى طويل يعيد فيه إحياء عهد ليس ببعيد، عرف التحليل النفسى خلاله كيفية مقاومة الذات والعداوات، من خلال تفجير القنارات والدبابات ومراكز القيادة.

محضا، دعمته مقاومة جديدة نابغة من التحليل النفسى وقد أصبح يقاوم ذلك وكشأنه إجراء «وقائى ذاتى». مثل هذه النوعية من المقاومة الذاتية إن دلت على شيء فإنما تدل على أن التحليل النفسى لم يستطع أن يقيم تصورا موحدا لعملية المقاومة، ولم يتحدد بالتالى إلا قياسا بما يقاومه. ومن هنا كانت علاقته الخاصة بغريزة الموت.

وفي هذا الكتاب، نرى الفيلسوف يحاور بقوة العمر وأصواته، لاكان وفوكو، حول

وانطلاقا من هذه المقاومة للتحليل النفسى، يوضح دريدا إلى أى حد تم تجاوز هذه المرحلة، وكان المجتمع الغربى قد استوعب التحليل النفسى لدرجة أن نسيه أو اعتبره دواء قديما انتهت صلاحيته وهو على أرفف الصيدلية، دواء قد يفيد فى الحالات الطارئة أو فى حالة وجود نقص ما، لكنه لم يعد مستخدما بعد أن تم التوصل إلى ما هو أفضل منه من زمن. وقد واكب هذا التناسى عودة لتفسير الظواهر النفسية تفسيراً عضوياً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com





عبد المنعم عواد يوسف

الألوان ترتعد بشراة

فهو الشعر المتفق عليه : عموديا كان أم تفعيليا ، فالقصيدة متناً وهامشاً يغلب عليها الإيقاع الخليلي ، بينما يتخلل النثر الحالات والمواقف المختلفة التي يعبر عنها الشاعر بالكلام الموزون ، ويأتي النثر للربط بين هذه الحالات وتلك المواقف .

والقصيدة تبدأ موزونة مقفاة ، وتنتهي موزونة مقفاة . يقول في المطلع :

كائناتٌ تنوب

ويصطدم النجمُ في آخر
امراً بالوريد

أقومُ من الوردة الساحلية
والبيد ،

كي كائناتٌ تعود

ونبدأ بمناقشة عبارة «قصيدة شعرية» التي جاءت على الغلاف الخارجي للديوان ، فما معنى قصيدة شعرية ؟ وهل هناك قصيدة غير شعرية ؟ وربما كان من الأوفق أن تأتي العبارة هكذا : « قصيدة واحدة » ، ومع ذلك فالعبارة الأولى لها ما يبررها ، فما دام قد استحدث ما يسمى بقصيدة النثر ، أي القصيدة النثرية ، فقد استوجب الأمر أن يقال للتفرقة بينهما «قصيدة شعرية» .

وقد يقول قائل : إن القصيدة التي بين أيدينا تشتمل على أجزاء نثرية ، وللدرد على ذلك نقول : إن النثر بهذه القصيدة مجرد إطار خارجي لها ، أما صاحب التجربة

لا شك أنها جسارة أدبية كبيرة أن يقدم شاعر شاب في العشرينيات هو شريف الشافعي على إخراج مثل هذا السفر ، وعندما أقول : سفر فأننا أعني الكلمة ، فالديوان الذي بين أيدينا ليس مجرد كتاب عادي ، وإنما هو سفر بمعنى الكلمة حيث يصل عدد صفحاته إلى ما يزيد على الألف بثلاثين صفحة كاملة .

ويتضاعف شعورنا بجسارة الشاعر حينما نكتشف أن كل هذه الصفحات تضم قصيدة واحدة ، والحقيقة أنني أحسست بعد قراءة الصفحات الأولى من الديوان أنني إزاء عمل شعري جاد جدير بالحفاوة لما تضمنه من قيمة فنية عالية .

اقصوم ، ويصطدم النجمُ في
أول امرأةٍ
كانت الأرضُ قبل التكوُّر ،
والشمسُ قبل اختراع الجليدُ
وفي ختام القصيدة يقولُ
الشاعر :

فاعلاتن فعولن فعول
الروائح طيبةٌ كابى
وأبى رحمةٌ تنوعدنى
وبريدٌ يفى بالخطابات
من جهة امرأةٍ
كانت الأرضُ قبل التكوُّر
والشمسُ قبل اختراع الجليد
البهاءُ لها : حين تلدغنى
كالبعوضة

والمجدى : حينما اتسممُ
مستغلغلن مغللات
البهاء لها حين تلحسنى كالبهيمةِ
والمجدى لي حينما يطلع
الشعرُ والشعرُ فى صلعة الرأس
فعلن فعول
البهاء لها والمباهاةُ لى
كائنات تذوب

وفى الصفحة الأخيرة بعد أن
رسمها برقم ١
يعيد الشاعر الأبيات نفسها
التي بدأ بها قصيدته تأكيداً لدائرية

القصيدة واستمراريتها حيث يتطلب
الأمر أن نعيد قراءة القصيدة من
جديد ، وهكذا تستمر هذه اللعبة
الفنية إلى مالا نهاية !!

وبالنسبة لعنوان القصيدة
«الألوان ترتعد بشراة» ، لم
أتوصل فى مبدأ الأمر إلى مدلوله ،
وماذا يعنى الشاعر من ورائه ، غير
أننى بعد استغراقى فى القراءة ،
أصبح لدى تأويلي الخاص للعنوان ،
فالأنماط الشعرية تداخل فى العمل
بين القصيدة البيئية للتحفة الثقافية ،
والمتمعددة القوافى ، وبين القصيدة
التفعية ، وقصيدة النثر ، كما نجد
ها يقوَّب من القصة القصيرة وما
يشب السيفاريو أحياناً وضروباً من
اللقطات الفنية ، وأنواعاً من الرؤى
والأحلام ليست هذه كلها ألواناً
فنية تحتم فى هذا العمل الشعرى .
ذلك مجرد اجتهد فى تفسير
العنوان ، وربما رمى الشاعر إلى
غير ما ذهبت إليه من تفسير ،
وبرغم كل ذلك يبقى للعنوان طرافته
وجدته ، وقدرته على الاستيعاء
وقابلية التفسير والتأويل .

والديوان - أو القصيدة - مقسم
إلى متن وهامش ، وكثيراً ما يكون
المتن شعراً ، والهامش أيضاً شعراً ،
وقد يكون المتن شعراً ، بينما
الهامش نثر كما فى المثال التالى :

رصاصى هذا الخيلُ
وكانت فلاحاتٌ يجلسن على الشطِّ
يبعن الجبن الأبيض كل صباح
حتى ابصرنك بارقةً كالفضة
وموشاةً بالسندس كعروس
الأسطوره .

فخجلن من النهر ، ومنك ،
ومن أنفسهن
ورحن إلى الميدان المزحم
يبعن الجبن

ثم يقول فى الهامش «فهن
عادة صباح الاثنين ، حيث أذهب
إلى الميدان ، مازلت يعرفن بيئنا
أذكر أسماهن فقط . اختلفت
ملاحهن كثيراً عن الأعوام الماضية
، وأزدادت أغطية روسهن اسوداداً
، كانت بينهن امرأة يناديها بـ «
فتحية النمامة » ، كنت أعرفها فيما
سبق ، ولكنى لم أعد أعرف من هى
بين هؤلاء النسوة إلخ...» وقد يأتى
المتن شعراً تفعيلياً ، ثم يكون
الهامش شعراً عمودياً ، كما فى
النموذج التالى :

لم يعد الظلُ قرينى فى السير
الليلي
هل اجتذبتة الإعلانات المتحركة
أم احتجزته شباك الصيادين
البسطاء

وكهامش للإعلانات المتحركة
تأتي هذه الأبيات :

ما بال أمانى كان وجوها
أضواء إعلان تجي وتذهب
عجبا لحائي إن بين جوانحي
روحاً هي البنود بل هي أعجب
طوراً تبثت على القرب وتارة
تلهو على عرش النجوم وتلعب

وقد يأتى الهامش بصورته
التقليدية للشرح والتوضيح يقول
الشاعر :

أبصرت حواصل طير خضر
تعلق من ثمر الجنة
فاستنتجت وجود الشهداء
قريباً وتوقعتك

وفى الهامش « فى الحديث :
أرواح الشهداء فى حواصل طير
خضر تعلق من ثمر الجنة » .

والديوان أو القصيدة من الناحية
للموضوعية تتضمن مجموعة من
الرؤى والمواقف والحالات الشعرية
التي يصفرها الشاعر بمهارة فنية
فى ضفيرة واحدة متصلة تقدم لنا
فى النهاية تجربة الشاعر الإبداعية
بجانبها العامة والخاصة ، وموقفه
من الحياة والناس والمجتمع فى
قالب فنى رفيع المستوى .

وتكشف القصيدة عن مدى ثراء

وعى الشاعر الثقافى بما تتضمنه
من قدر كبير من المعارف والمعلومات
والوان الثراء استمطاع الشاعر أن
يبدئها خلال عمله الشعرى ، سواء
كان ذلك فى متن النص أو هامشه
بطريقة فنية ، بحيث أصبحت داخل
نسيجه فلا يحس القارئ بها
كنتومات تخدش أنسيابية هذا العمل
الفنى البديع .

نموذج لمقطع عمودى الصياغة
طوى الدهر عهداً كان بالجد
يعهد

وبددت الأيام ما لا يبدد
وراحت سعاد لم تدم غير ساعة
ولاحت نحوس من دم الليل تولد
فلو أننى صبرى لأصبحت

ناقدا
ولو أن صبرى الليل ما كان
ينغد .

أكابد دهرًا سيره متجدد
على أن ما فى الدهر لا يتجدد .
وما عدت أحيا رغبة فى
زيادة

ولكن لكى فى الامس يقذفنى
الغد

صياغة رصينة ، وقدره على
استخدام البحر الطويل الذى لا
يتمكن من الصياغة فيه إلا اولو

العزم من الشعراء ، كل ذلك من
خلال رؤية معاصرة ، تؤكد براعة
شاعرنا الشاب ومدى تمكنه من
ناحية البناء الخليلى الشعرى .

نموذج لمقطع تفعيلى
الأربعون أنا
فر الجميع وما فررت
والأربعون العنى ما علموا
انى احطت بهم

كى لا يحاصرم دم الذبيح
لماذا يهربون ؟

وهل ظلمت أم ظلم المقتول ،
أم ظلموا

الأربعون أنا
عشرون فاتحة

وتسع عشرة ممحاة ،
ومختتم

لليوسفى نذرت الحاجبين
إذا وجدت فى شجر الزقوم

فاكهة
فى لون شعرة ذقنى - حين
تبتسم

انظر كيف تحقق فى هذا المقطع
التفعيلى رصانة العبارة ورسوخ
التركيب ، وهذا البناء الموسيقى
المستقر الذى يؤكد شاعرية أديبنا
الشاب.

عبد الله خيرت

صور حية من إيران *

وما تحاول أن تصوره أو تكتبه بعد ذلك معروف لكل القراء؛ رددته مرات لاحصر لها وكالات الأنباء ومحطات التلفزيون، خاصة إذا كان الحديث عن بلد مثل إيران، لا تنتهي أحداثها، ولا يكف فيها المحافظون والإصلاحيون عن الجدل والصراع، هذا فضلاً عن علاقاتها بجيرانها، وانقسام العالم الغربي حولها بين أصدقاء وأعداء.

وإن فلا طريق لكشف الحقيقة في بلد مثل إيران إلا الصدق المجرد، والرؤية الصحيحة للناس، والمغامرة التي قد تكون نتيجتها السجن أو



لا يكفي في هذه الأيام أن تكون مستعداً لاستخدام الكاميرا، التي تحملها على كتفك، وأن تكس في حقيبتك -مع جواز السفر الذي سيطلب منك إبرازه في كل خطوة- أفلاماً إضافية ستحتاج إليها قطعاً وأنت تتجول في إحدى البلاد محاولاً كشف غموضها.

ذلك أن زمن مغامرات السندباد واكتشافاته، وقصص ابن بطوطة وابن جبير، قد انتهى عصرها، ولن تجد أخباراً عن جزيرة النساء، والرجال الذين ياكلون اللحم الأدمى بشهية مفتوحة، ولن تهتز وأنت

تسمع أو تقرأ حكاية الناجي الوحيد من المجموعة التي ظن أفرادها أن الحوت جزيرة في المحيط فأخذوا يطبخون على ظهره حتى غاص بهم إلى الأعماق السحيقة.

* صور حية من إيران - لورانس ديونا - ترجمة: محمد مستجير مصطفى - كتاب سطور ٢٠٠٠م.

التعنيف أو ما نسميه بالعامية المصرية البليغة «البهيلة».

وهذا بالضبط هو ما حاولت الكاتبة الموهوبة لورانس ديونا القيام به ونجحت في تحقيقه، بحيث تجد نفسك أمام كتاب عصري جديد تكتبه امرأة مغامرة، وتضع الكاتبة صورة صغيرة لها على الغلاف فتبدو بحجابها -ليس هناك مقر من ذلك- وإبتسامتها الساحرة وجهها عربياً هادئاً.. مع أنها هولندية.. وهي من هذا الجيل النشط الذي لا يكف عن الحركة؛ إنها تتجول مع الناس في المدن المقدسة وغير المقدسة، وتتوهم في الأسواق المزدهمة، وتلتقي بالعائدين من الحرب، واللاجئين من أفغانستان بعد أن سيطرت عليها جماعة طالبان، وتدخل كليات البنات فتفاجأ بوجوده من جميع قارات الأرض، وتواجه أصحاب الأمر والنهي في هذا البلد، وتناقش الحافظين كما تناقش دعاة الإصلاح، وتعرف أن الحرب الإيرانية العراقية إنما كانت خدعة حتى يظل العالم العربي والإسلامي ضعيفاً لا يستطع أن يواجه ما يدير له من مؤامرات.. وهي تملك من الجرأة ما يجعلها تخالف القانون الذي تجهله.. فيقبض عليها هي

ومترجمها، ولاتنسى وهي في السجن أن تراقب ما يدور فيه، فإذا تم لها ما أرادت جلست لتكتب بطريقتها الرشيقة المتميزة، وتختصر كثيراً من الأحداث في فقرات قصيرة تضع لها عناوين تبرز الفكرة منها.

ولالتفت الكاتبة مترددة أمام ما غمرها به الإيرانيون من كرم الضيافة، وما يوجب عليها احترامها لنفسها ولهننتها، فهي لا تخاف ولا تاجامل ولا توقع نفسها في بشر النفاق العميقة.. وخذ مثلاً ما أدركته عن الحرب العراقية الإيرانية، إن هذه الحرب تبدأ كما قالوا لها من صيحة الإمام الخميني «هيا إلى القدس».. وتعني هذه الصيحة أن العراق لم يكن سوى مرحلة:

«في طريق طويل إلى ما كان.. ولعله ما يزال - الهدف الأخير للحرب المقدسة: تحرير القدس، ثالث الحرمين، والقدس تحتلها إسرائيل، أي اليهود، ويبدو أن السلطات الإيرانية قد نسيت في اللحظة الحالية الطريق إلى القدس، ومن ثم فقد سمح لليهود شيئاً فشيئاً أن يسلكوا طرق العالم».

بل إن جراتها تقودها إلى أن

تجلس ساعات مع أحد الأسرى العائدين.. إنه شاب في الثلاثين بترت ساقه، وهو يحكي لها ما حدث معه من متناقضات: فمن ضربة في هذه الساق من ضابط متجهم، إلى معاملة إنسانية من الجنود الذين يقدمون له الماء والبسكوت، إلى علاقة أخوية وثيقة مع أحد الجنود العراقيين من الشيعة، إنه يتحدث عن أشياء وأحداث رهيبة يعد عهده معها، فلا يحس الآن بالألم، ولكن ماذا عنها تلك المرأة الرقيقة؟ إنها مثله تماماً هادئة باردة الأعصاب تستحس أن يزيد من التفاصيل المرعبة التي يحكيها.

والمهم في هذه الحكايات أسلوب الكاتبة التي تترجم الحديث المتلثم الذي يدور بينها وبين الأسير السابق من خلال مترجم متطوع إلى لغة بسيطة صافية.. فهو يحدثها عن اللحظة الرهيبة التي قبض عليه فيها، فترويها هي هكذا على لسانه: «رُحفت تحت القنابل طيلة الليل محاولاً الوصول إلى خطوطنا، لكن الله أطلع الفجر مرة أخرى واتسع الضياء، ومعه زاد خطر اكتشاف العراقيين لى، وعندئذ بحثت عن حفرة أدفن نفسي فيها، وكنت أمل أن أظل كامناً فيها حتى الليلة

التالية، ولكنه كان أملاً زائفاً؛ فقد سمعت من مخبيء خطي تقترب مني، وصرت الرمال، ودار حديث بالعربية فوق رأسي، وانطويت على نفسي وتصاغرت، ولم أعد أتحرك أو أتنفس، ولكن عبثاً...».

ولكن الكتابة لا تعرض لتلك الصور المتجهمّة وحدها؛ فهي تقابل رسامي الكاركاتير ومخرجات السينما وتجري معهم حوارات طويلة تحس معها بالزيف المتعمد الذي تنقله وكالات الأنباء، عن إيران وكأنها سجن مظلم. إن الكتابة تلتقي بالمخرجة السينمائية ياسمين التي تحدثها عن معاناتها ونجاحها كذلك في إخراج الأفلام الجديدة التي تكشف هموم أبناء العالم الثالث - وإيران من هذا العالم طبعاً - وكالعادة تهاجم هذه المخرجة هجوماً عنيفاً، وتمدح أيضاً من الشباب المتذوّرين، ويوحى الحوار بأن الطريق تمهد -ولكن بصعوبة- لهؤلاء الشباب ولن يمثلونهم من فنّانين وشعراء وكتاب، ويقول الناقد السينمائي أحمد طالبلي لياسمين:

« إن مجرد تجاسرك على أن ترفعى زاوية من الحجاب الذي

يغطي مثقفي جيلنا يستحق في ذاته التحية؛ ففي الوقت الذي تحذر فيه السينما الإيرانية من تناول هذا الموضوع، انطلقت أنت وأمسكت بالثور من قرنيه.»

ولاتخلو صفحة واحدة من هذا الكتاب البديع من ذكر المواقف المتناقضة، التي تبعث على الضحك، فالأمور ليست واضحة لكل الناس، إن المؤلفات تصعق حين ترى هذا المشهد:

«كان بائع البطاقات البريدية قد وضع فاترينته الدوّارة أمام مسجد الشيخ لطف الله.. وهكذا.. ماذا أقول؟ كان يوسع سبيل النساء المتقيبات أن يقدّعي في طريقه وهو يمر: فما كنت لأحس به، إذ خلّبت لبني طيور أخرى أزهى ألواناً وأقل ثياباً.. نعم؛ ففيما بين الصورتين للماذن كانت الفاترينة تعرض صوراً إباحية، ولاتم مرسومة بأسلوب المنمنمات القديم.. وقال لي التاجر في هدوء: حتى يعرف الناس ما ينبغي أن يتجنبوه.»

هل لاحظت هذه المغالطة؟ فالرجل يعرض الصور العارية أمام المسجد وبين الماذن حتى يعرف الناس أنها محرمة.

وليست المخرجة ياسمين وحدها هي التي تحاول التغيير، فهناك فائزة رافسنجاني نعم بنت الرئيس السابق، إنها تنظم دورات أولمبية - ولكن موحدة الجنس كما هو متوقع - بين رياضيات قادمات من كل بقعة من بقاع الأرض، ولكن التصوير ممنوع.. إلا الشطرنج:

«وهي البطولة الوحيدة التي دعى إليها المصورون، إذ من الواضح أن اللاعبات لسن بحاجة إلى نزع نقابهن لكي يدفعن القطعة على رقعة الشطرنج، أما المباريات الأخرى التي ترقى فيها المباريات الثياب الرياضية غير المحتشمة فقد دارت - حياء - خلف الأبواب المغلقة فالدورات الأولمبية الإسلامية للنساء دورات محظورة فيها التصوير دورات يراها الله لا كوكاكولا.»

أسلوب متع لا تتجاوز فيه الكتابة حقها في نقل الحقائق التي تراها، ولك بعد هذا أن تخشع ما تشاء وأن تكون رأيك الخاص، وأن تصدق أو تكذب أن إيران دولة متغلقة على نفسها، لا تسمح لمواطنيها بنسمة واحدة من هواء الحرية الذي يجتاح العالم.

القهر

في قصص إبراهيم صموئيل

الخاصة جداً في القصة العربية، بعد أن خلت من التركيبات المباشرة التي وصفت القصة العربية منذ بداية الخمسينات، والتي كانت تأتي صدى لما تموج به الساحة الثقافية من أفكار وشعارات سياسية تعمل على تنوير الواقع، فكانت عبناً على القصة بقدر ما كانت عبناً على الثورة ذاتها.

والمؤكد - وكما يتضح من القصص - أن «إبراهيم صموئيل» ككاتب حساس لم يغمض عينيه عن القهر بأنواعه المتعددة، فالقهر السياسي له صدى داخل الكتاب. مثل قصة الزبارة،

لمجموعتين قصصيتين «الحنحات» أو «رائحة الخطو الثقيل» ضمتها دفناً كتاب واحد، قد بحثا لتكونا نموذجا للقصة السورية الآن، التي تكتب فيما بعد قصص الأجيال الرائدة، والتالية لها أمثال حنا مينه، وذكريا تامر، ووليد إخلاصي.....

وانني اعتبر هاتين المجموعتين عينة جيدة وملفتة للنظر لسببين

أولهما: أنهما تضعان أمام القارئ المصري هموم وطموحات الكاتب السوري في نهاية القرن العشرين. وثانيهما: أنهما اشتملتا على نوع من التجديد واللمسات

لعل القارئ في مصر يكون قد طالع مؤخراً في مجموعة قصص «الحنحات» لإبراهيم صموئيل، ولأول مرة منذ سنوات طويلة نماذج من القصص السورية، التي أرى أنها انقطعت منذ فترة طويلة، باستثناء ما يعرض في معارض الكتب والمناسبات المختلفة على قلتها.

وهي سلسلة أفاق للكتابة التي تصدرها الثقافة الجماهيرية في القاهرة، تحتفي تحت إشراف الكاتب المتميز إبراهيم أصلان «بتلك النماذج القصصية، التي أرى أنها اختيرت بعناية ملحوظة

وقصة المقبرة.... وكذا القهر الاجتماعي كما في قصة «ليا»، وقصة الصقيع، وقد يمزج الكاتب القهر السياسي بالقهر الاجتماعي فلا يدرى القارئ أيهما أسبق، فنلاحظ أحياناً أن القهر السياسي يؤدي إلى القهر الاجتماعي. كما نلاحظ أيضاً أن القهر الاجتماعي يؤدي إلى القهر السياسي.

وسرعان ما تتحول تلك الصور إلى دوائر مغلقة لا تعرف أن تكون بدايتها القهر الاجتماعي، الذي يوصل إلى القهر السياسي أم العكس، وهو ما وشت به القصة العبقريّة بعنوان «ليا»، التي دمج فيها الكاتب القهرين، فلم نحس إلا بهما معاً، وكلما أدركنا أحدهما سرعان ما يدركنا ثانيهما.

والملاحظ أن قصص المجموعتين جاءت مضمخة بروح السياسة التي لا تزال هماً أساسياً في واقعنا العربي في المرحلة الحالية - مرحلة التدهور والانكسار، فبعد أن كانت القصة تصور أبطالها الرافضين، والمتحررين أصبحت الآن تصور أبطالها في حالة انكسار كتماذج مهزومة، مثلاً جاء في قصة

«الزيارة» حيث البطل يريد أن يرى وجه ابنه الصغير «مخلدون» من وراء القضبان، وسط تلفف الزيجة لكي تلقى عليه بعض الأخبار، التي لم يفصح الكاتب عما إذا كانت هذه الأخبار سارة أم غير سارة عندما تنتهي الزيارة تلك النهاية المفتوحة... فقصص «إبراهيم صموئيل» تصور نوعاً من الأبطال - المهزومين - المسجونين الذين فقدوا حريتهم، ونجد ذات البطل المهزوم في قصة «أصعد قاسيون» وأنادى «... حيث تصور القصة البطل مخدوعاً فيمن يظنها حبيبة، بينما هي واحدة من عيون العنيس التي تتجسس عليه فتسلمه إلى زيانية الجحيم مثلاً فعل يهوداً مع السيد المسيح، وكان الكاتب بذلك يصور حال الثوريين الرافضين في حال ضعفهم وانكسارهم وهزيمتهم.

والمؤكد أن قصص «صموئيل» كما يلاحظ القارئ، لم تخف الواقع أو تتجاهله، رغم أن الكاتب كان يستشعر ما وراء ذلك الواقع، حيث أبطاله يمثلون سلخه دامية من الحياة ذاتها بتشوهات مختلفة، قدمها عبر عدسة الفنان الخفية، التي لا نراها، فلم نلمح للكاتب أية

تعليقات على ما يقدمه، فتلوح القصة كمرآة ربما لا تحمل حدثاً ما، لكنها تشي بكل الأبعاد الاجتماعية والنفسية للبطل دون زيادة أو نقصان. فالبطلة «ليا» في القصة التي تحمل اسمها تعمل معلمة في المدارس الابتدائية وراعا من الهموم الكثير، كما تتزاحم على كتفيها الأعباء التي تنوء بها، مما يجعلها تعيش حالة مونولوج داخلي دائم. فالحياة بالنسبة لها رغم شبابها الغض - كما تقول - «عمر ويمضي». هي تقطع المسافة بين بيتها والمدرسة التي تعمل بها على قدميها، شاغلة نفسها أثناء تلك المسافة لا بأحلام وريية في الزواج أو الحب، أو تجاوز الواقع القاسي المحيط بها، وإنما تقطعها شاغلة نفسها بالدروس التي ستعطيها للاولاد، على عكس ما يتوقع القارئ من شابة مثل «ليا». فكانت تعمل على ابتكار طرائق جديدة تدخل بها مادة الرياضيات في أذهان طلابها أو بعضهم من الكسالى.

وحتى تقرب «ليا» درس الكسور الاعتيادية إلى الاولاد، جمعت منهم بعض النقود على الطاولة أو بسطت لهم الدرس في طرح كسور الليرة من

اولادها وسط الازمة الطاحنة والغلاء المتسارع. ويروي الكاتب ما قالته الزوجة على لسان الزوج:

« قالت: يا رضوان.. اعرف ان الموضوع مفاجئ لك وقاس عليك.. لكن جـوع الاولاد وعيشتنا قاسية ايضاً.. أردت أن أخبرك حتى لا تقول إننى أخونك... »

قال: قصصت ظهري يارجل صدقنى لو فجعت باولادى الأربعة لكان أسهل... »

وبذلك لا يكون ما قدمه الكاتب يمثل مفاجأة مغلطة، أو ميلو درامية. إن ما جرى يتأسس على الظروف المحيطة بالأسرة، فالرجل يحدث نفسه، ولابد أن الأمر جال، فالزوجة وجدت حلاً للمشكلة، وهى تحب زوجها الذى اختارته رغمًا عن أهلها، لذلك هى تخبره بما تنوى أن تفعله، حتى لا يصيب الأمر خيانة، لأنها لا تحب الخيانة. لكن الازمة القاهرة فى حياتهم هى التى تدفعها لذلك الفعل، وهو حببيها ولابد أن تشركه فى الأمر، بينما الرجل يفرق وسط الدهشة المتباغطة. فنمنطق الزوجة قوى للغاية.. ويتلخص فى

الداخلية، والمسئولية تجاه الاولاد الذين تقوم بتعليمهم، وسوء التصرف باستغلالهم كأطفال صغار. وربما يكون الكاتب قد أصاب عند استخدام النهاية المفتوحة فى القصة، فلم يحسم الأمر بسقوط «ليا» أو بتجاوزها لذلك الموقف الحرج الذى وضعتهما أقدارها الخاصة داخله.

والمؤكد أن النهايات المفتوحة فى قصص المجموعتين تمثل لازمة مهمة ودائنة فى معظم القصص، فلقد لاحظنا فى إحدى القصص أن الكاتب صعد بقا داخل مشكلة

الراكب الذى ظهر عليه أثر المس أو الجنون - كما يصفه الراوى - فهو دائم الحديث مع نفسه، مما جعل الراوى يحاول تبادل أطراف الحديث معه ليدرك كنه مشكلته، فإذا به مطحون من ملايين المطحونين تحت رضى الفقر والعوز، فيلقى أمام الراوى مشاكله باستخدام العبارات القصيرة، رغم أنه فضل عدم الشكوى للصحاب أو الأقارب أو الجيران. لقد عرضت زوجته عليه ضرورة أن تعمل، وأى عمل هو الذى اختارته؟ إنها تريد أن تعمل فقط لسد حاجة الأسرة التى كثر عدد

المجموع، وإظهار المتبقى من ليرات صحيحة وكسور الليرة... فى تلك اللحظات، وبينما ليرات الاولاد بين أصابعها على الطاولة سرعان ما طفت مشكلتها الخاصة - التى تتمثل فى الحاجة، إلى المال، حيث الراتب القليل لا يكفى متطلباتها، بينما زوجها الموظف البسيط دأب الشجار معها بسبب مطالب البيت. لذا تبلورت الفكرة التى لم يفصح عنها الكاتب بالفاظ واضحة جليلة أمام عيني القارىء. كانت فى عيني «ليا» مثل الحية الرقطاء التى وضعتها فى حالة صراع داخلى. هل تأخذ هذه الليرات من الاولاد الذين سوف ينسون لأنهم يحبونها؟ أم لا؟.. هى ليرات قليلة لكنها فى حاجة شديدة إليها. صورها الكاتب أمام البطلة مثل العقارب التى سوف تمدها بشئ. تحتاجه. فى ذلك التصوير ظهرت قدرة الكاتب على تصوير الحالة النفسية والصراعات المتضاربة داخل البطلة باستخدام كلمات مستوية محددة مثل كفى... لا أسقط ولا أعلى... فى كتب الديانة فقط. عيون التلاميذ... سمعتك... بتلك العبارات والكلمات المحددة جسد الكاتب الحالة الداخلية للبطل. التى كانت تتمزق بين الضغوط

قولها:

« أردت أن أخبرك حتى لا
تقول إنني أخونك ...
وماذا تخسر يارضوان؟
أغمض عيني واتخيلك
معي.. هي ساعة..
ونعيش بعدها مثل
الخلق والناس.. »

ومثل هذه القنبلة التي يلقيها
الرجل/الراكب على رأس الراوى
فجأة تجعله متشوقاً مع القارئ،
لمعرفة رد فعل الزوج الذي ظهر
عجزه كاملاً، فلقد كبلت أطرافه
المفاجأة، مما جعله يبدو كاعموس،
كما وضع للراوى. وأرى أن الكاتب
أراد أن يكتف تلك الحالة - حالة
العجز- التي تشير بأن ظلال تلك
التجربة يمكن إسقاطها على ما هو
أبعد منها ومن أحداثها وأبطالها،
فالعجز يمكن أن يكون شاملاً ولا
يوجد أى حل للمشكلة إلا عبر هذه
الخيانة، التي لا يمكن أن نسميها
خيانة وفق منطق الزوج، أو المنطق
المستحدث. فالقصة شديدة الإيحاء،
غزيرة الدلالة، ولا يمكن أن نقف بها
عند مستوى واحد، وهو ما يمدّها
بالتكرار من دماء الحياة، فهي قطعة
من الواقع المروغ، فتسمية الخيانة

القديمة هي الوسيلة والحل للمشكلة
المستعصية. فالحياة أبقي، وبهذا
نلمس عبقرية القصة السورية التي
كتبها « إبراهيم صموئيل » الذي
تعمقت رؤيته لمختلف المشاكل
الاجتماعية، والسياسية،
والاقتصادية، وصورها من جوانب
مختلفة ولذا لا تبدو النهاية المفتوحة
كذوق من الصنعة، وإنما هي
استسلام للصيرورة المعاشة التي
تعايق الضرورة الفنية، التي لا
يعرف الكاتب أو الراوى البطل نهاية
له ترضى طرفاً من الأطراف.

ولعلنا نلاحظ في القصة
للمدحشة بعنوان « النحنجات » إحدى
صور القهر، الذي يعانيه
البطل/المسجون، والذي لم توضح
تفاصيل القصة الأسباب التي
وضعت داخل السجن، فلا يدري
القارئ -أهو مسجون سياسي، أم
أنه مسجون بسبب جريمة أدين بها
واقترفها، فموضوع القصة لا يخرج
عن تصوير حالة إنسان فقد حريته،
وسقط وسط خواء وضياع الحبس
الانفرادى، فلا يدرك مما حوله
شيئاً، فالحكم عليه يتمثل في البقاء
داخل الزنزانة لا يتحدث مع أحد، أو
يحدثه أحد، وبذلك تضعنا القصة

في ذلك النوع من القهر الفريد. وكان
لابد أن يخرج ذلك السجين من
حالته هذه، لكن كيف؟ - لقد أحس
بأن هناك ويجواره في زنزانة أخرى
شخصاً آخر مثله، مما أنشأ داخله
نوعاً من المشاركة مع الآخر الذي
سرعان ما ابتكر معه نوعاً من اللغة
الإشارية، رغم أنه لم يره أو يتحدث
معه. وسط ذلك الضياع التي تسقط
فيه الأرواح إذ بلغة جديدة تنشأ بين
السجينين وعماد هذه اللغة نوع من
التحنجات يصدرها كل منهما
ويوجهها للآخر فيجيب عليها.
فأجدا نحنة خاصة للسؤال عن
رأى الآخر -أهو راض أم لا؟ ونحنة
خاصة للسؤال عن وجبة الغداء،
وأخرى للسؤال عن موقفه من
السجان، وكان استخدام الجرس
المتنوع هو الوسيلة لتنوع الأسئلة
التي يريد كل منهما أن يوجهها
للآخر في ذلك الحبس الانفرادى.
فلقد تقارب الروحان في ذلك المناخ،
ويبدأ كل منهما يشارك الآخر، من
أجل مقاومة القهر الواقع عليهما،
مما جعل بطل القصة يحاول أن
يوسع الثقب في الجدار بينهما لكي
يرى الآخر بعد أن استخدم العطس
- أيضاً - كوسيلة ثانية للتقارب.

وكم كان حزن البطل عندما

الكاتب من وجودها مع إبطاله المعذبين. وتلك السمة تمثل خاصية هامة فى قصص المجموعتين لا يمكن إغفالها .

وفى النهاية .. أرى أن قصص «إبراهيم صموئيل» على كثافتها وتحدها تطرح أمام القراء القيمة غير المحدودة كذلك الشكل المتفجر القصة القصيرة - الذى اقترب كثيراً من شكل القصيدة، خاصة فى تلك اللغة الحاملة والموصلة للمعاني المترابكة والمتداخلة فى بعضها. وذلك لا يحدث إلا عندما يكون القاص قد استكنى شكل القصة، وتوحد مع أسرارها، مما يجعلها تمنحه المزيد من الإمكانات الخفية، التى تصب فى عباراته نوعاً من الحياة، تتواصل مع ديمومة الرؤية وصيرورة الفن ذاته. ذلك باختصار هو ما تطرحه قصص المبدع «إبراهيم صموئيل» التى نشرت مؤخراً فى القاهرة.

«إبراهيم صموئيل»، كانوا معذبين دائماً، وموجودين بعيداً عن دائرة الحدث، يأتى بهم الكاتب بعد الحدث، الذى نراهم وهم يعانون من آثاره، فهم مخلوقات انحنى ظهورهم تحت ثقل قوى لا قبل لهم به، تصورهم القصص أثناء تشظيهم فوق نيران تجاربهم .. مثل السجين الذى يريد أن يحادث ابنه كما فى قصة الزيارة، والزوج الذى يفاوض زوجته وحبيبته لتوافق على سفره والبعد عنها كما فى قصة «الصقيع». والسجين الذى يتلظى جوفه من الجوع فى قصة ساعة الظهيرة. والزوجة المحاصرة فى فراغ الانتظار بعد اختفاء الزوج فى قصة «الهاجس» فالجميع يعانون من قوة القاهرة، تبدو مجهولة وغيبية، لكن القارئ يحس بوجودها، رغم أن القصص لم تتعرض لها، لكنه عانى وجودها مثلما عانى

استشعر غياب الآخر، حيث لم يتلق منه أية إشارات كإجابة عن أسئلته، وكان ذلك الفقد هو فقد للرباط الأخير بينه وبين العالم. وإننى أرى أن هذه القصة تعتبر من أجمل القصص العربية التى نشرت فى السنوات الأخيرة، لغناها وكثرة الدلالات الإنسانية. كما كان استخدام الكاتب للغة الخاصة به التى لمساتها فى المجموعة تمثل استكمالاً لأسلوبه الخاص، ذى اللغة المحببة الموحية، التى تخلو من الزوائد اللفظية أو التراكيب الإنشائية، مما يطرح الإمكانات المتجددة والمتفجرة لشكل القصة القصيرة، لافى التوصيل فقط وإنما فى اكساب العالم المحيط الكثير من الرؤى التى تضعها أمام القارئ كنوع من الكشف

وجدير بالذكر أن القارئ لتلك القصص يمكن أن يشعر أن إبطال



عرق البلح سؤال الهجرة والذاكرة

عرق البلح هو اسم الفيلم الطويل الثاني للمخرج رضوان الكاشف وكان اول افلامه الروائية «ليه يا بنفسج» منذ سبع سنوات كاملة .

فى فيلمه الاول قدم لنا رضوان دراما من الحياة فى مجتمع شعبى قاهرى تحكمه العشوائية ويبحث ابطاله بجنون عن لقمة العيش وعن الاستمرار فى التواجد على ساحة الحياة ايا كانت الطريقة وغالباً ما ينتج البعض بأسلوب «حلق حوش» ويكتفى هذا ليعطيه الأمل المطلوب .

اما «عرق البلح» فهو يبتعد عن القاهرة بمسافات طويلة ليقتبس فى عمق الصحراء حيث مجتمع آخر فى رحم مصر وحيث قوانين أخرى هى

قوانين الواحات الاستثنائية التى يعتمد المجتمع فيها اساسا على الرجل ليعطيه قيمته ورويقه ومعناه ومن ثم فإنته عندما يغيب الرجل عن المجتمع تفتقد الحياة معناها ولايعود لها قيمة .

والفيلم يطرح هذه الفكرة كمحور لقصته وكقشرة اولى لبناء درامى محمل بالافكار والرموز والدلالات التى صاغ فيها المخرج الذى هو المؤلف ايضا لفيلمه رؤيته حول مجتمع يظلم افراده كلهم عندما لا يكون هناك حل للعيش إلا بالرحيل للخارج فيذهب الرجل ويبقى النساء مع الاطفال فريسة لأنواع متعددة من الحرمان ويصل الامر بالجميع الى

درجات من الهوان وكل منهم او منهن منزوع الحق فى حياة طبيعية إنسانية .

ولأن الأحداث تدور فى الماضى بلا تحديد وفى مكان له خصوصية شديدة وملامح بيئية مميزة تماما بجمالها وقسوتها فى آن واحد فإن الجو العام يظهر كثيرا امامنا من خلال الطبيعة والملابس والرقصات القليلة، والإضاءة، أيضاً اللغة تبتعد عن التفاصيل وتقترب أكثر من التجريد ومن عمومية المشاعر تجاه الحدث الذى حول الواحة إلى جحيم تعاني منه قبيلة النساء الوحيدة .

ويدين الفيلم قضية هجرة الرجال وعودتهم اشد قسوة وتخلفاً



شريهان في سبوع
الوليد تحوطها النساء.



تكوين يستفيد بشدة من
الجدار الدواطي،
المنحوت لديار الواحة
والرجة المنحوت للممثلة
والذي تبرزه الإضاءة



محمد نجاتي - الفتى
يقود النساء.

ومن اللحظة الأولى حيث يقدم لنا
واحة بعد سنوات طويلة من الحدث
فإذا بها مكان مقفر يقصده أحد
الموظفين الجدد فيجد أبوابه مغلقة
ويقتحها بصعوبة باحثاً عن بشر فلا
يجد إلا الجدران والصمت ثم
يكتشف امرأة مجللة بالسواد
مرعوية يطاردها فتفر بجنون وكأنه
مخلوق فضائي وتنتهي المطاردة عند
كهف به امرأة عجوز سوداء شيباء
تحكى له قصة ما حدث وكيف قضى
على هؤلاء القوم الذين لم ينظروا إلى
أبعد من مواقع أقدامهم وعندما
أرغموا على الهجرة للعمل وترك
ذويهم ذهبوا إلى مناطق أكثر تخلفاً
وماتوا من عمل أشبه بالسخرة وعاد
أقل القليل منهم أكثر تخلفاً أكثر
قدرة على تجنب استعمال العقل
فقتلوا الفتى الوحيد الذي بقي في
الواحة برغبته .

يطرح الفيلم في صورة سينمائية
خلابة أبدع فيها مدير
التصوير «طارق التلمساني»
مناقشة قضايا الناس والبيئة
بأسلوب جدلي فتلك القضايا قد
طرحت قبل ذلك مراراً ولكن الجديد
هنا هو زاوية الطرح ومكانه حيث
يبدو من خلال هذا المجتمع القديم

الممثلة الرابعة الفنانة السودانية
حسبية وهى ممثلة رائعة بدت كاتنها
إحدى نساء الواحة الحقيقية
خاصة مع تفاديها مكياجاً لايفيد
الدور .

وهناك ممثلات أخريات صاعدات
تلقن مثل أريج ومديحة أما أكثر
الرجال تألقا فكان الوجه الجديد
محمد نجاشي فى دور أحمد الذى
استطاع أن يضع لنفسه مكاناً
مبدئياً هنا بحضوره وأدائه وسط
مجموعة من الممثلين المقتدرين فى
أدوار صغيرة خدمت الدراما مثل
حمدي أحمد وجمال إسماعيل
وسيف عبد الرحمن .

عرق البلع مثل مصر فى
مهرجان لوكارنو السينمائي الدولي
بسيوسرا ونال استقبلاً حافلاً ومثل
مصر فى مهرجان جوهانسبرج
بجنوب أفريقيا ونال جائزتين ونال
أيضاً الجائزة الفضية لمهرجان
قرطاج بتونس ومنذ عام تقريباً نال
جائزتين من مهرجان نانت العشريين
الذى يقام فى المدينة الفرنسية
والمخصص لأفلام القارات الثلاث
آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية بعد
أن تم ترشيحه للمسابقة الرسمية من

سلمى ابنة الواحة البكر التى أحب
أحمد الشاب الوحيد الذى لم يترك
المكان للعمل خارجه والتى حاولت
أن تمارس معه علاقة حب إنسانية
طبيعية فى مجتمع لا يعترف
بالطبيعة وقد نال الاثنان جزاءً بالغ
التعسف عندما عاد الرجال فاعلموا
بأمر الحب .

فى عرق البلع تقدم عيلة كامل
إضافة حقيقة لسجلها المتجدد من
الأدوار والتي يجعلها دائماً مطعماً
فنياً للمخرجين الجدد فهى هنا
زوجة هجرها الزوج وترك لها طفلين
تقاوم وتقاوم ثم تنفجر وتتعب
التدخين سراً فى الليالى المقهورة
ويصل بها الأمر إلى الهذيان نصف
مجنونة وعندما يعود الزوج ترفض
لسأته بعد أن تحجرت .

أيضاً تقدم مثال عفيفى دوراً
جديداً مهماً متجاوزة تكوينها
الجسماني المغرى الذى يسهل لها
أدوار المرأة الجميلة لتقدم دراما عن
زوجة مهجورة تركها الزوج من أجل
كردان وعدها به فظلت تقاوم حتى
سقطت فى الخيانة وعاد الزوج
ليجدها فى خبر كان فنفذ فيها
القصاص حرقاً بيد أهلها .

المتقوقع على ذاته انه لا شئ جديد
وأن مجتمع الأزمة قائم منذ الاف
السنين وأن الأزمة ليست فى
الخارج بقدر ما تنتع من الداخل ففى
بداية الفيلم يتمتع الرجال بقيمة
زائدة بلا مبرر وهى قيمة الذكورة
فى حد ذاتها ورغم ذلك يفشلون فى
إتاحة فرص حياة لنسائهم وأطفالهم
وعندما يذهب الرجال فإن الفتى
الوحيد يستخدم فى الأغلب كطاقة
عضلية وليس عقلية .

وفى الحالين تصبح النساء
مغيبات عن فاعلية الحياة باحثات
عن رغباتهن التى حرمن منها
فتواجهن ما اصطلح على وصفه
بالرذائل ولأن أغلب أحداث الفيلم
تقدم مجتمع النساء فإن مساحات
الإبداع كثرت لمجموعة ممثلات الفيلم
وبالتالى دخلن فى مباراة أداء رائعة
للتعبير عن شخصيات دراما الملامح
القديمة بعنفها وقدرتها على الكشف
عن متاهات النفس .

وهنا تبدو شريهان وهى نفسها
التي قدمت لنا يوماً فيلم "الطوق
والأسورة" لخيري بشارة
وتذكرها كلما ساءت الأدوار
الأخرى، هنا تقبض على شخصية

قبل رئيس مهرجان نانت نفسه.
هاتان الجائزتان هما جائزة
الجمهور ولها قيمة مالية قدرها
عشرة آلاف فرنك وجائزة لجنة
تحكيم الشباب بالإضافة إلى
الجائزة الذهبية في مهرجان تطوان
العاشر لأفلام دول البحر المتوسط
بالمغرب والجائزة الفضائية في
مهرجان ميلانو للسينما الأفريقية
وجائزة لجنة تحكيم الشباب في
المهرجان نفسه لأحسن فيلم. هذا
الفيلم يستحق التأمل والاهتمام
حتى لو بدا أن مخرجه المؤلف قد
ابتعد عن أرضه الأولى لأنه في
الحقيقة يقدم وجهة نظر تتكامل
ولانتناقض مع الفيلم الأول وإذا كان
أبطال الفيلم الأول هم مجموعة من
الرجال الباحثين عن عمل في
مجتمع التسعينيات فإن الفيلم الثاني
يطرح الوجه الآخر لنفس المجتمع
.... من جذوره... حيث
مجموعة تجعل نساءها مجرد كائنات

هامشية وعندما تتغير أحوالها فإن
هذا يكون بيد الغير لا بيدها.

عرق البلع يتعلق بالخراب
والدمار والفساد الذي يلحق بالناس
والمكان حين يهجر أحدهما الآخر.
هذا الهم الذي سيطر على مصر منذ
أن اجتاحتها - خاصة جنوبها بدءاً
من منتصف السبعينيات - موجة من
الهجرة التي دفعت بالملايين نحو
بلاد لا يعرفونها بحثاً عن حلم زائف
بالخلاص، أما في الفيلم الأول ليه يا
بنفسج فيمكن الهم في الشعور
الجراح المدمر الذي سيطر على جيل
كامل، ذلك الشعور بأن الوطن الذي
«عرفناه» قد أبدل وبات يغادي ذاكرته
ويخوض معركة هائلة ومدمرة معها
..... الشعور بأن الوطن الذي
عرفناه ينفلت من نفسه ومن منظومة
قيمه الأخلاقية والاجتماعية والثقافية
والجمالية ليصبح على مقاس
مشروع غامض لا يعيه ولا يعرف إلى
أين سينتهي به فهل كانت الهجرة
والتي لم يعرف الشعب المصري

مثلاً من قبل ضمن أدوات عمل
الإيدال هذا ؟ أم كانت إحدى نتائجها،
أم أنها لعبت الدورين معا؟

هل العنف الذي يباطن كل
تفاصيل حياتنا ويعلن عن نفسه
بوضوح في الجنوب الفقير المحاصر
بين جيلين والمهمل دائماً هو أحد
الإفرازات الضرورية لعملية الإبدال
القاسية ؟

أم هو شكل من أشكال الرد على
خيانة الذاكرة التي هي أقسى تجربة
يمكن أن يمر بها شعب والتي تقترب
من إعلان موته كما رددت أغنية
الفيلم «الصعيد مات» «أعتقد أن كل
هذه التساؤلات والمقلقات هي نفسها
التي كانت بمخيلة مخرج ومؤلف
الفيلم قبل بدايته لفيلمه وبالتالي
دفعته للتصدي لمهمة إنجازها ليصل
الفيلم في رأيي إلى مرتبة التفوق.
فشكراً لهذا المخرج المبدع.

محمد كبيب

أغنياء فقراء.. بطوخ



يقال إن المصريين أهل نكتة، يقبلون على مسارح الفكاهة، فهم لا يعشقون فقط إطلاق النكات وإنما يقبلون أيضاً على سماعها والاستمتاع بها. المصريون من أهل المرح والضحك. والضحك من الآخرين وارد ولكن الضحك من النفس، من الحال، من الذات، خصلة قومية كذلك .. وهو يدل على قوة الشخصية وسماحة النفس وعلى أصالة روح النقد الذاتي في الوجدان الشعبي المصري. من هذا المنطلق كتب المسرحي المبدع الفريد فرج رائعته «أغنياء فقراء نثرنا» التي تعرضها فرقة السامرح المسرحية - التي تشكلت سنة ١٩٧٧

واجتلت وجوداً خاصاً في قلب الحركة المسرحية المصرية - في ظل طموحات الإدارة العامة للمسرح بتقديم عروض الفرقة لأبناء الأقاليم الذين لهم الحق في الاستفادة بهذا الفن إلى جوار جمهور العاصمة.

تعرض المسرحية على مسرح بيت ثقافة طوخ بمحافظة القليوبية في خطة تنويرية ليست جديدة على مسرح السامرح من خلال إخراج متميز لأحد مؤسسي مسرح الأقاليم المخرج إميل جرجس.

بإمكانات فقيرة جداً، قدم فريق العمل وعلى رأسهم الممثلة الرائعة هناء الشوربجي والمخرج إميل

جرجس، ومجموعة شباب وفتيات موهوبين، سيمفونية بديعة في هارموني متكامل ومتوازن بين التمثيل والاستعراض والغناء .. الحكاية بسيطة جداً، ومشهورة .. كتبها الفريد فرج بقلم الناقد لغامرات الشباب المصري في الخارج، وهي مستوحاة من فكرة للكاتب الإسباني «جاكنتو بنيافتي»، استلهمها الكاتب من المسرح الشعبي المتجول للعصور الوسطى، ليصوغ منها مسرحية فكاهية نقدية للشباب المغامر في مرحلة من العمر تتميز بالبال الخالي والقلب المتفتح للحب والروح المقبلة على الحياة، فالحكاية معروفة

علاء وهذان، لبناني يبحث
عن لقمة عيشه، فيفاجأ
بعمليات النصب وتكسير
الفندق وضياح رأس ماله في
لحظة فيتباكي على حاله
وضعفه وأن «الفندق صار
مثل الخندق» وأنه
يحتاجون إلى ميليشيات في
الخارج مثل الداخل، ربما
لحمايته أيضاً من الأبخازي/

نبيل الغول، الذي يقوم بدور
الباطلي المتسكع، الضخم جداً
ويرتدي قبعة أمريكاني، ويشتري
بوجبة ونرجيلة!

تميز العرض بحضور جمهور
غفير جداً - مع ملاحظة أن الدخول
مجاني - مما يدل على تعطش الناس
البسطاء، إلى هذا الفن الرائع «أبو
الفنون» المسرح النظيف الذي يهدف
إلى التنوير وتنمية الفكر المسرحي
الذي بدأ غرسه في أقاليم مصر منذ
أغسطس ١٩٦٩م.

حمود أبو عيشة



وضميره «صحي» لكن «أميرة»
تدفعهما إلى أن يختفيا في حجرة
أبو السعود الذي يعترف لزمردة
بالحقيقة، فيضطر ياقوت إلى
الموافقة ويتم الزواج، ويختتم العرض
بندوة صريحة للحب من المؤلف الذي
يرى أن «الشباب أيام الضحك واللعب
والحب في الحب» ومن فريق العمل -
أن يحل الحب - مكان المشاحنات
وأن يعيش الجميع في سلام ومحبة.

يحوى العرض كثيراً من
الإسقاطات السريعة على الأوضاع
في العالم العربي خاصة لبنان،
فصاحب الفندق الفقير «جبران/

إن، حكاية الصعلوك
الطريف أبو السعود السعيد
وصديقه زكي اللذين
يهاجران هرباً من «الغول»
وراء حلم الثراء في «بلاد
بره» لكنهما لم يجدا حتى
الغول الذي تمردا عليه،
فيقرران البحث عن زوجتين
عجوزين لحل الأزمة، في
الوقت نفسه يأخذ خيط

الأحداث «ياقوت الجواهرجي» الغني
جداً والأرمل التي يشعر أن كل
المتقدمين لزواج ابنته طامعون في
ماله، وتظهر أميرة/ هناء
الشعوبجي، سيدة المجتمع التي
انحسر عنها بريق المجد والشهرة،
لترسم خطة لزواج أبو السعود الذي
يتخفى في شخص أمير مزيف هو
نجم الدين، بابتة ياقوت، فتبدأ عملية
الابتزاز، إلا أن تقليدية الحدودية
تسيطر، فتحب «زمردة»/ إيمان
الشرقاوي ابنة ياقوت اللص المزيف
الذي يطارد المحضر والعسكري،
وتهرب معه، لكنه يرفض لأنه أحبها

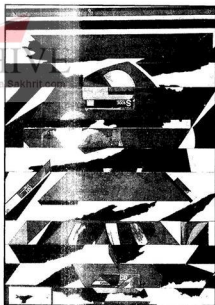
متابعات
فنون تشكيلية

فن منير كنعان



«اللوحة الجميلة هي التي تثير الوجدان
وليس العين».
«أبدأ لن ارتاد الطريق الممهدة».

السلم الموسيقي في عالم التجهيز من أعمال ١٩٩٥.

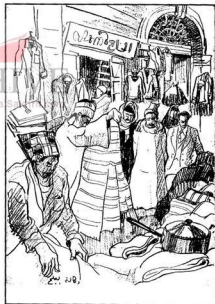




بنت البلد بطة لوحات من الحارة المصرية

نداء

ربما كانت هاتان العبارتان تمثلان نهج الفنان منير كتعان على مدى سنوات إبداعه. فقد كان دائم البحث والتجريب والابتكار منذ ضريبات فرشاته الأولى عام ١٩٣٨م فقد كان فناناً طليعياً يتطلع إلى آفاق بعيدة لكنها داخله يحاورها ويخلق معها في فضاءات بكر، سابحاً بعقل يفكر، وقلب يرى وعين تحس، وأذن تشاهد، ويد تسمع.



وكالة الأبلح رسمها عام ١٩٥٥



زفة العروسة جدارية مزج فيها الفنان التراث الفرهنى بالفلكلور الشعبي

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

ميدان الحسين - مسجد السلطان حسن - وساحة الأموى فى دمشق - طه حسين - الطفولة - فرقة الكوميدي فرانسيز - وكالة البلح - الرواق - سوق السمك - بنات بحرى - الكرنك - فانوس رمضان - وجوه من بلدان وأسفار كثيرة .. إلخ .

كما استلهم الفنان تراث الفراعنة والفلكلور الشعبى كما نرى فى لوحة «زفة العروس».

يحمل اسمه ويصمته، إلا انه كان دائم التجريب والبحث ليدخل أفاقا جديدة فقد ابتعد عشر سنوات من عام (١٩٤٦ - ١٩٥٦) عن التجريد وأنجز أعمالا تشخيصية : (بنت البلد - الحارة المصرية - قيادات الثورة - عيد الناصر - حرب السويس - بناء السد العالى - الخيامية - محمد فريد - سعد زغلول - زعماء المنفى - جلسه محمد على المتكئة - ساحة الأزهر -

إنه قلق ملحق دائما فقد ولد الفنان كنعان فى القاهرة عام ١٩١٩م وكان رائدا ومجددا أبدع فى العديد من المجالات فقد مارس التصوير الزيتى والكولاج والتراكيب الخشبية والخامات المختلفة كما كان تجريديا وسورياليا وواقعا، تعب وكبد وأخلص لمسيرته على مدى نصف القرن الماضى الأخير. كانت الريادة للفنان كنعان فى التجريد والكولاج، وقد حقق عالما



وجه باسم من الخرطوم



الخيام

في مجموعته التجريبية الثانية (١٩٦٠ - ١٩٦١) والجدار، قدم مجموعة تزخر بالجديد والحديث كي يفتح كوة في الجدار متحدياً الآخرين يجرب وحده دون أن يسجن في جدار اللكوف أو مدارس فنية تحده في فصولها وأروقتها الضيقة في مجموعته التجريبية الثالثة (١٩٦٧ - ١٩٧٥).

تاجر منتقل من وكالة البيع ١٩٥٥



تاجر منتقل من وكالة البيع



وكالة البلق: اسكتش للفنان عام ١٩٥٥م

جزءاً من لوحة، أو فكره لقصيده أو قصة أو رواية، هذا الشيء الذي يمكن أن يكون قطعة خشب قديمة أو قطعة قماش بالية أو مسمار أو حجر يلتقطه فنان صاحب فكر، يمكن أن يكون عنصراً في تكوين يدلى

بصرية تأخذ مداها لتستقر في الزمن الفردي للمتلقي أو في الزمن التاريخي الذي يحفظ للفنان إبداعه الخاص. وكتعبان فنان أبداع بلا حدود، كان يرى أن أي شيء يمكن أن يكون

«إيقاعات» قدم إيقاعات حسية ولونية تأخذ المتلقي إلى باطن خفي حتى على صاحبه، تجاوره بين الاغتراب والألفة والغموض والرؤيا، والوصول والغناء والرقص على موسيقى سماوية يحسها بعينييه من خلال رؤى



عملية تنظيف الأواني القديمة ١٩٥٥م

كنعان الفنان، سيظل صاحب رؤى غنية تشدنا إلى أسرارها لم يكن مباشرا فيما أنجز من إبداع لذا كان لزاما علينا أن نسعى للوصول إلى نبع عطائه.

نجوى شلبي

التقديرية في الفنون عام ١٩٩٧ -
الجائزة الأولى في أول بينالي عربي
تقييمه مصر للفن التشكيلي ١٩٨٤
و... لوحاته نتاج قلب مشغول وعقل
يبحث دائما عن الجديد وروح ثائرة
تخشى التمييط والتكرار إن منير

بمعارف أخرى داخل نسيم فكر
الفنان، كان ينطق الصمت. كل شيء
له معنى ما في ذهن الفنان.
كنعان أحد رواد الفن التشكيلي
الحديث في مصر، وقد منحت له
كبريات الجوائز (جائزة الدولة

شعر محمد إبراهيم أبوسنة*

ومتعددة، تقرى الباحثين في حقل الإبداع الشعري العربي المعاصر بالتورط مع إبداعاته، واختراق أفكارها ومحاولة احتواء هذه التجربة، وعلى الرغم من هذا التنوع وهذه الغزارة التي تسم شعر أبى سنة فإن حظه من الرسائل الجامعية قليل، وأعنى الرسائل التي تنفرد بدراسة شعره، أما لتلك التي تشتمل على ظاهرة معاصرة أو ملمح فني، فلا تكاد تخلو رسالة من نصوص لأبى سنة، كما لا يخلو كتاب أيضاً منها ومن المؤسف أنه لم تقم حتى الآن سوى

المسرحيات الشعرية، وصاحب هذا الإنتاج الغزير تنوع في التجارب، وتطوير في الأداة الشعرية، مما جعل أبى سنة في صدارة الشعراء المبرزين المعاصرين في مصر والوطن العربي، كما أن أبى سنة عني بالتعبير عن مجمل القضايا الفكرية والفنية التي صاحبت تجربته، وكان من أوائل المستشعرين بهزيمة ١٩٦٧ في قصيدته الشهيرة (غزاة مدينتنا).

وفي شعر أبى سنة أطروحات فكرية وقضايا فنية وجمالية كثيرة

موضوع هذه الرسالة هو (شعر محمد إبراهيم أبى سنة: دراسة فنية)، ويعد «محمد إبراهيم أبوسنة» واحداً من شعراء الوطن العربي المتميزين الذين ينتمون إلى المرحلة الثانية من تيار حركة الشعر العربي التي اصطلح على تسميتها بحركة الشعر الحر، وقد تميزت الباحثة شعر أبى سنة حقلاً للدراسة الفنية استناداً إلى عدد من المرجعيات من أهمها غزارة الإنتاج الشعري لأبى سنة وتنوعه، حيث وصل نتاجه الشعري حتى الآن إلى عشرة دواوين شعرية، بالإضافة إلى ثنتين من

(*) رسالة ماجستير أعدتها الباحثة إيمان محمد جمال على الزيني ونالت عنها درجة الماجستير بتقدير جيد جداً، بعد المناقشة التي تمت بكلية الدراسات العربية جامعة للنيا يوم ٢٠٠٠/١/١٥، وأشرف عليها ا.د. عبد الحميد إبراهيم، واشترك في المناقشة كل من الأستاذة والدكاترة محمد نجيب التلاوي وصفوت الخليل ومير فوزي.

رسالة وحيدة حول شعر أبي سنة، وهي رسالة الباحث «شكري الطوانسي» المدرس المساعد بأداب الزقاقين والتي كان موضوعها (مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة: بدراسة في بلاغة النص)، والتي حصل عنها على درجة الماجستير في الآداب من جامعة الزقازيق عام ١٩٩٥م، تحت إشراف الأستاذ الدكتور/ منحت الجيار، وقد تم نشر الرسالة في كتاب صدر عام ١٩٩٨ عن الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة دراسات أدبية.

والرسالة دراسة تستحق الاهتمام والثناء، فصاحبها موهوب ولديه قدرة متميزة على الرصد والتحليل، غير أنه شلن كافة الرسائل الجامعية فإنها عادة ما تكون قائمة على دراسة محاور بعينها - لا تمثل الطابع - كل المحاور التي شغلت الشاعر خصوصاً عندما يكون شعر هذا الشاعر غزيراً ومتنوعاً، ومن ثم فقد رأت الباحثة أن هناك جوانب عديدة لم يتم دراستها في شعر أبي سنة، إذ أن شغل الباحث «شكري الطوانسي» كان قائماً على دراسة بلاغة النص، وقد أحسن الوقوف أمام هذا الجانب غير أن القضايا الفنية والتشكيلات الجمالية والمستويات الدلالية لم يتم التوقف عندها بشكل

كثاف، وربما كان هذا الدافع الأكبر لإقامة هذه الرسالة، فتنوع المادة الشعرية عند أبي سنة يفتح آفاقاً لكثير من موضوع يصلح لرسالة جامعية متميزة وهو ما تحرص الباحثة على تكديده وإبرازه.

أما عن الدراسات التي عالجت شعر أبي سنة في إطار الحديث عن الشعر العربي المعاصر وقضاياها الموضوعية والجمالية على نحو عام، فإنه ما من كتاب يخلو من حديث أو دراسة أو استشهاد يقوم على بعض أشعار أبي سنة فإن هناك ندرة في الدراسات الكلية، والتي لا تكاد تعرف السبب في قتلها، ونذكر من هذه دراسة الدكتور (مصطفى عبد الغني) «جماليات المكان في شعر أبي سنة»، وهي دراسة تتغيا الوقوف عند عنصر المكان في شعر أبي سنة، غير أن صاحبها لا يطمح أن يمسك من خلال جماليات المكان بتلابيب الرؤية الفنية الشمولية للشاعر أبي سنة فتبقى الدراسة في حيز الرصد، أكثر منها في حيز الإبداع، فشعر أبي سنة يحتاج إلى دراسات أكثر شمولية لا تتوقف عند الجزئيات كبنية المكان أو بنية الزمان أو الألوان... إلخ، منفصلة عن السياق الأعم لتجربة الشاعر بل هو في حاجة

إلى دراسة تربط بين الجزئيات أو هذه البنى بعضها ببعض في سياق رؤية كلية للعالم تشكلت من خلال تجليات التجربة الشعرية، واتساع أفاقها على مدار سنوات الكتابة للشاعر «محمد إبراهيم أبي سنة».

وقد جات الرسالة في مقدمة ستة فصول وخاتمة، الفصل الأول وعنوانه (جماليات التشكيل باللون في شعر محمد إبراهيم أبي سنة)، وقد تناولت الباحثة في هذا الفصل عدداً من المحاور هي: تصيد الدلالات المرتبطة بكلمة اللون للوقوف على الدالة العامة اللون عند الشاعر ثم رصد استخدام الشاعر للسلسلة الأكروماتية/ اللالونية مع بيان المنحنيات الخاصة بها، ثم رصد الألوان الأساسية مع بيان دلالاتها وأماكن استخدامها من خلال رصد المنحنيات اللونية وتفسير تطور كل منحني، ثم رصد الألوان الهامشية وذكر الدلالات المتعلقة بها مع تحليل بعض قصائد الشاعر كتطبيق فني لجماليات استخدام اللون في شعره.

وقد خلصت الباحثة من دراسة هذا الفصل إلى عدد من النتائج هي:

١ - أن اللون يمثل جانباً إيجابياً في شعر أبي سنة :

٢ - أن الشاعر يميل إلى استخدام الألوان الواضحة التي هي أميل للتعبير عن شخصيته.

٣ - أن الألوان الهامشية تحتل مكانة ضئيلة في شعره.

٤ - أن شيوع استخدام اللون الأسود يعد تعبيراً عن فترة مأسوية وهي فترة النكسة المرتبطة بهزيمة يونيو ١٩٦٧م.

ثم جاء الفصل الثاني (جماليات الإيقاع في شعر محمد إبراهيم أبي سنة) وجاء تناول هذا الفصل من خلال عرض مفهوم الإيقاع، وكيف أن هذا المفهوم متعدد الأوجه مع دراسة المستويات التي اعتمد عليها البحث في الكشف عن الأنماط الموسيقية التي استثمارها الشاعر من خلال رصد بنى الأوزان الشعرية لنصوص الشاعر ورصد منحنيات استخدام هذه البحور، وذلك لحصر أكثر البحور استخداماً، وبيان التقنيات الموسيقية التي طرحتها الشعر الجديد في إطار استخدام السطر الشعري واستخدام التضمين والتدوير من خلال دراسة الإيقاع العروضي ثم دراسة جماليات الهندسة الصوتية، وقد كانت الباحثة بدراسة عدة ظواهر إيقاعية مثل ظاهرة التكرار

الصوتي وظاهرة توزيع الأسطر على فضاء النص وظاهرة اختيار حروف معينة وظاهرة التماثل الصوتي، وأحيراً الوقوف أمام قصيدة للشاعر نموذجاً تطبيقياً لرصد هذه الظاهرة.

وقد خلصت الباحثة من دراسة هذا الفصل ببعض النتائج هي:

١ - أن الإيقاع يلعب دوراً مهماً وبارزاً في شعر أبي سنة.

٢ - أن بحر الرجز يحتل المكانة الأولى في شعره ثم يليه المتراك ورجع ميل الشاعر إلى استخدام بحر الرجز بكثرة لما فيه من مرونة وتطويع تعجيلته لتلائم لغة الحياة اليومية.

٣ - أن التكرار يمثل بنية أساسية في البناء الشعري عند أبي سنة ما بين كلمات مفردة وعبارات وصور نحوية.

٤ - أن التنوع بين الأصوات المموسمة والمجهورة في شعر أبي سنة يشكل إيقاعاً صوتياً بارزاً يتوافق مع عموم دلالة القصيدة والحالة النفسية للشاعر.

أما الفصل الثالث فقد خصص لدراسة (جماليات التشكيل بالتراث في شعر أبي سنة) وتم فيه تناول التراث الحضاري وتفرعاته الأربعة وهي

الأسطورة والدين والتاريخ والأدب الشعبي.

وقد توصلت الباحثة من دراسة هذا الفصل إلى عدد من النتائج هي:

١ - أن الشاعر استخدم الأساطير اليونانية والفرعونية ووظف هذه الأساطير في إطار التوظيف الجزئي وتعامل على نحو أكثر مع الأساطير اليونانية حيث وظفها في إطار التعبير عن صورة مجتمعه في فترة زمنية عانى فيها مجتمعه من العجز والسلبية والركود.

٢ - أن الشاعر استخدم الدين بندرة شديدة فنجد قلة في توظيف المصادر الدينية بالرغم من دراسة الشاعر الأزهرية ويبدو أن الدين له من القدسية الشديدة بحيث يتحرج الشاعر من ذكره أو ذكر سيرة الأنبياء.

٣ - أن التاريخ عند أبي سنة يتمثل من خلال السقوط والنهوض والحضارة فجاء التاريخ كمتنوع لأفراد أو أبطال لهم دور بطولي مهم ليس في الماضي فقط ولكن في الحاضر أيضاً وفي تشكيل المستقبل.

٤ - أن الأدب الشعبي يعد أقل المصادر التي تعامل معها أبو سنة

توظيفاً، فالشاعر يهتم بالقضايا المحددة ولم تكن إمكانات الأدب الشعبي تتوافق مع منطق هذه القضايا، وربما لاهتمام الشاعر باللغة الفصحى وأغلبها كتبت باللغة الدارجة.

وجاء الفصل الرابع ليتم فيه تناول (جماليات التشكيل باللغة في شعر مصمد إبراهيم أبي سنة) وقد تمت الدراسة من خلال محورين هما البناء الدرامي والبناء القصصي في إطار عناصر التعبير التي تمثلت من خلال شكلين الأول: أسلوب الحوار الخارجي (الديالوج)، والثاني الحوار الداخلي (اللونولوج)، ثم قامت الباحثة بدراسة عدد من القصائد لبيان مدى توظيف هذين الشكلين ومدى تعامل الشاعر مع النزعة القصصية وخاصة السرد.

وقد خلصت الباحثة من دراسة هذا الفصل إلى بعض النتائج هي :

١ - أن الصراع دائم بين القرية والمدينة في شعر أبي سنة وهو صراع يعبر عن ضياع الأحلام ووأعها على اعتاب المدينة.

٢ - أن طموح الإنسان متمثل في تحقيق المعاني السامية كالحرية والعدل والجمال.

٣ - أن الواقع السياسي كان له وطأته القاسية في الستينيات ففكرة الحرية أصيلة في كل قصائد الشاعر أبي سنة، وأن هذه الفكرة امتدت بعد ذلك وأصبحت محوراً أساسياً في شعره.

أما الفصل الخامس فقد تناول (جماليات التشكيل بالمكان في شعر محمد إبراهيم أبي سنة) وبيّنت الباحثة في هذا الفصل موقف الشاعر من القرية والمدينة، وكيف أن ميل الشاعر أبي سنة كان إلى عالم الريف والقرية أكثر من خلال عدة محاور تمثلت من خلال مستوى الألوان ومستوى الصوت (ومستوى الطير والحيوان) ومستوى العلاقات الإنسانية كالشعور بالألفة والاستقرار النفسي.

وقد خلصت الباحثة من دراسة هذا الفصل إلى عدد من النتائج هي:

١ - أن القرية تمثل محوراً إيجابياً عند الشاعر أبي سنة فهي رمز الهدوء والسكينة، والمدينة رمز الضجيج والقسوة والغلظة والجفاء والموت.

٢ - أن حلم الشاعر حلم كافة الشعراء والمثقفين، وهو الحلم بالمدينة الفاضلة.

٣ - أن الشاعر بالرغم من حبه الشديد للقرية حيث ترسخ في كيانه فإنه يسخر من الجهل والفقر.

وجاء الفصل السادس بعنوان (جماليات التشكيل وتطور الرؤية الشعرية) وتمت فيه دراسة تطور الرؤية الشعرية التي عبرت عن هذه المفاهيم بتشكيلاتها الجمالية المختلفة.

وخلصت الباحثة من هذا الفصل بعدد من النتائج هي:

١ - أن رؤية الشاعر «مصمد إبراهيم أبي سنة» تجاه مفاهيم العالم والمدينة والمرأة والجسد والحرية والعدالة الاجتماعية ودور المثقف، قد تطورت وتجددت في إطار ازدياد الضبرة الإبداعية وتطور الوعي لدى الشاعر.

٢ - أن شعر «محمد إبراهيم أبي سنة» يمثل امتداداً وتواصلاً مع تجارب السابقين عليه، وأنه يعد حلقة متصلة بمن قبله ومن بعده.

٣ - أن ضعف تأثير شعر «محمد إبراهيم أبي سنة» على التالين له يعود إلى عدد من العوامل، منها اختلاف الانساق التعبيرية، وتجاوز المرحلة الوجدانية الرومانتيكية، والبحث عن أفاق إبداعية جديدة.

استقلالى بل بوصفها فرائد عقد،
تجتمع مع بعضها البعض فى كلية
شمولية، تعكس الرؤية الكلية للشاعر
ولجوهر الأشياء، صحيح أن لكل بنية
حدودها وتفردها، غير أن النظر إلى
هذه البنى لا يتم فى إطار الاستقلالية
بل فى إطار الخصوصية التى تمثلها
هذه البنى التى أملت على الباحثة القيام
بدراسة كل واحدة فى فصل مستقل،
غير أن هذا الاستقلال لا يعنى انفصال
البنى عن بعضها البعض فالفصل تلميح
مقتضيات البحث الأكاديمى مع التأكيد
بأن هذا الفصل متتقى وإقناعاً.

إيمان بهال الزينى

تقليل الاستعانة بها وانعكس هذا بشكل
ملحوظ على مراجع البحث.

والثانية : المحرص على الوقوف
طويلاً أمام التشكيل الجمالى للنص
بوصفه بنية جمالية يتم تشكيلها وفق
معايير فنية محددة للتعبير بها عن
قضايا موضوعية وأفكار محددة شغلت
الشاعر وأرقته، ومن هنا كان وقوف
الباحثة المستفيض أمام تجليات اللون
وتجليات الإيقاع واللغة والموروث
الشعبي.. إلخ فى إطار متنام ومتكامل
لا يتخطى إلى كل بتينة من هذه البنى
بوصفها بنية قائمة على أساس

وقد تخيرت الباحثة لدراسة شعر
أبى سنة منهجاً انتقائياً مركباً أملت
طبيعة شعر أبى سنة نفسه، وهو منهج
قائم على صفييرتين:

أولهما : دراسة النص الشعري
دون رؤية مسبقة أو إسقاطات خارجية،
أى ببساطة الدخول إلى النص من
خلال معطيات النص نفسه، والوصول
إلى النتائج التى تحققها القراءة
التأويلية للنص نفسه، وبالطبع فإن هذا
المنهج أدى إلى عدم الاعتماد على
المراجع الخارجية التى تناولت شعر أبى
سنة أو الاحتفال بها كثيراً فى إطار



مسرح نهاية قرن وبداية قرن



العرض المسرحي لمس سارة سامبسون.

يناير ٢٠٠٠ حيث تعيش امرأة أخرى تقوم بعمل الدراماتورج وتتعاون مع المخرج مارلون مئش لتعيد صياغة سارة سامبسون في الزمن المضارع وتُصَرِّح بذلك، ويصوت عميق: ماذا لو فكر الإنسان وأشقته قراءاته، ماذا يحس عندما يقع القلب ذو الإحساس الخالص في غيبوبة عميقة؟ يصاحب هذا الصوت صورة مس سامبسون وهي في تحدٍ شديد للسلطة الحقيقية الخافية، بعد اكتشافها أن دايوتل هو المحرك الأساسي للشر في عالمها وهو صاحب اليد التي دائماً ماتزيد من سلطة ودور السير- وإيم سامبسون في حياتها.

يطغى الآن على ذلك الصوت العميق صراخ ناتج عن تعذيب وحشى تمارسه السلطة السياسية في مسرحية «قصة عائلة من بلجراد» لتتوارى السيدة سارة بعيداً حيث زمنها الحقيقي في ظروف تعنت السلطة السياسية في بلجراد والمواجهة مع الحلف الأطلسي التي أدت إلى فقر شديد وحاجة ملحة إلى الطعام.

كان افتتاح مسرحية «قصة عائلة من بلجراد» صوتاً صارخاً في وجه السلطة الأبوية والسياسية حيث

للإنسان الذي يعلن دائماً عن عمقه وصعوبة البحث فيه، رغم كل محاولات (الدراماتورج) الباحثة في المسرح الألمانى، وليس أدل على ذلك من القرن الماضى الذى هو لوحة سريلية يصعب على الإنسان تحديد قراءة واحدة لها.

وفى صراعى مع الزمن كنت الهت وراء المسارح فى مانهاييم لمتابعة اكبر عدد ممكن من الأعمال المسرحية المقدمة فى هذه اللحظة التاريخية الحرجة حيث المسرح أكثر الفنون الحية تعبيراً عن حال الشعوب، ومع كل عمل مسرحى أصطدم بتساؤل جديد: ولأن تلك الأعمال وهذه

التساؤلات تتزاحم فى مخيلتي على شكل لقطات فوتو مونتاج أطرحها كما أحسها وأسمعها وأراها فى لحظة الكتابة فثمة شعور بالفزع خلفته وراخا مئة عام من الحروب والتسلط والقهر، وذلك رغم ثورة الشباب عام ١٩٦٨ على كل أشكال السلطة وخاصة السلطة الأبوية.

وهامى سارة سامبسون تسافر عبر الزمن لتأتى من حيث كان يعيش الكاتب الألمانى ليسنجن عام ١٧٥٠ إلى ديسمبر ١٩٩٩/

ديسمبر ١٩٩٩، ويناير ٢٠٠٠، هما شهران، كل منهما يعلن عن حقه فى كونه فاصلة فى تاريخ الإنسانية. وهذا ملاحظته فى ألمانيا، تلك الدولة التى كانت تملك نصيب الأسد فى الصراع مع الزمن بعد الحريين العالميتين ومرحلة سقوط نظام القطبين والتمهيد لنظام القطب الواحد.

ففى ديسمبر ١٩٩٩ كانت كل المحلات التجارية والشركات تقوم بتصفية و «غريلة» كل ماينتمى إلى الألفية السابقة وخاصة القرن السابق، لإفساح المجال لكل ماهو جديد ويشارك فى ملامح القرن الحالى والألفية الثالثة. وغلب على المنتجات المعروضة فى واجهات المحلات فى يناير والطريقة التى تعرض بها سمة عصر الفضاء، فكانك تتجول بين كائنات غريبة فى فضاء كواكب أخرى أو كان الواجهات تحاكي وتخيّل ماسيحدث فى المستقبل. وهنا يطّل تساؤل: أى فضاء هو المقصود...؟ أهو الفضاء الخارجى بكل تداعياته فى مخيلة الإنسان ومايجويه من كائنات حية وحية مفترضة فى الكواكب الأخرى، أم هو الفضاء الداخلى



يصبح الأب مرشداً للسلطة السياسية ضد عائلته وخاصة زوجته التي أبلغ عنها فوَقعت تحت نير التعذيب من قبل تلك السلطة.

وفي هذا العرض يتبادل كل أفراد العائلة السلطة ابتداءً من الأب ومروراً بالأم فالابنة حتى الابن الأصغر. لا عذر لأحد والجميع متهمون بالمشاركة في مسؤولية ما حدث للعائلة في بلجراد.

ورغم صراخات التعذيب وأصوات الطلقات النارية إلا أن جرس التليفون المحمول يخرق الأذان مصحوباً بصوت كاناك شبراك -Ka- nak Sprak وهي إحدى قضايا الساعة التي يناقشها المسرح الألماني. وتعني كلمة «كاناك شبراك» سكان جزر المحيط الهادئ. ودائماً ما ينتظر لهم المجتمع

العرض المسرحي «قصة عائلة من بلجراد



العرض المسرحي «من»



العرض المسرحي «كاناك شبراك»

كثيرة عن عمل الساحر في تلك القبيلة، وي طرح صراعاً بين سلطة الطبيعة في سيبيريا وأعمال السحر لمواجهة هذه السلطة في بعض الأحيان وتكريسها في أحيان أخرى. وكان للأقنعة أو الماسكات في هذا العرض دور رئيسي في الفعل المسرحي إلى جانب جسد الراقص. فتمحقت حالة مسرحية خاصة نتجت عن الحوار بين الأقنعة تارةً وبينها وبين الوجوه البشرية تارةً أخرى. والغريب أن الأقنعة من وسائل التعلم الأولى المحببة للطفل للتعرف على الأشياء، وكذلك فإن جملة لحنية جميلة - تعزف على الكمان تتزاحم

ويسعى لإيجاد علاقة مع ثقافة أخرى، ومنهم من يرى أن الأتراك يفسدون الذوق العام في ألمانيا.

ومع العواصف الثلجية التي كانت تجتاح جنوب ألمانيا هبت عاصفة قادمة من يوق أحد سحرة قبيلة شامانن بسيبيريا يتنادى به خدامه من الجان، أصوات الريح والفراغ الشاسع بمنطقة سيبيريا التي ترتبط في مخيلة الإنسان بالهلع والفرع إلا أن فرقة باليه نسونال تياتر بمدينة مانهام اختارت أن تقدم عرضاً محاييداً تصميم ماريا بوراس وفيليب تالارد، حيث يحكى عرض «شامانن» حكايات

المدني نظرت له لأناس على هامش الحياة وفي درجة الصفر. ولتلتعرض مسرحية «كاناك شبراك» لموضوع العجز أو سكان المحيط الهادئ وإنما تتناول قضية الأتراك في ألمانيا. وهكذا يرى الأتراك أنفسهم من وجهة نظر الألمان والسؤال هو كيف نقبل الآخر؟ فالأتراك كما يقدمهم العرض قوم يقومون بكل الأعمال المشروعة وغير المشروعة ويمتلكون الكثير من الأموال ويفعلون مايعن لهم دون قيد أو شرط، مما يجعل المجتمع الألماني ذاته ينقسم على نفسه في موقفه تجاههم. فمنهم من يقف في صفهم

رغم سيطرة أصوات الريح
والعواصف لتعلن عن وجودها في
أجواء مانهاييم.

وفي عرض مسرحية كونست
Kunst «فن» تأليف ياسمين رتسا
وإخراج تيلوفو جنرايتز تقدم
كوميديا الثلاث ممثلين فناناً تشكيلياً
بزي أسود لا يغيره يقدم على بيع
لوحته الوحيدة (!) التي قام بإنتاجها
منذ زمن (!)، والمشتري الذي يهلع
من سعر اللوحة، مقارناً ذلك السعر
المطلوب بما تحويه اللوحة من فكر
فني واللوان من وجهة نظر الفنان
بينما المشتري لا يدري أن اللوحة
بيضاء... بيضاء. أما ثالثهم فهو
الخدام المطيع الضحية الدائمة
للصراع بين الفنان وتشنجاته
والمشتري في هلعه من هلوسات
الفنان.

كوميديا تعتمد على المفارقة
والنكته والمواقف غير المتوقعة وهو
مالم أتوقعه من المسرح الألماني الذي
تتصوره أكثر جهامة ورضانة مما
جعلني أستعد لمزيد من المفاجآت
المسرحية في الأيام والرسائل
القادمة.

العرض المسرحي «من معرض البيااليه» شامانز»



منى أحمد أبو زيد

مؤتمر «أبو الوليد بن رشد»



وفى خلال يومين مما مدة المؤتمر عقدت أربع جلسات، حول فلسفة ابن رشد وفكره، تنوعت فيها الدراسات وضمت مفكرين وأساتذة من بلاد عربية وغربية، من لبنان ومصر والمغرب وألمانيا وكندا، بالإضافة إلى بعض المستشرقين للقيمين ببيروت.

بدأ المؤتمر بإلقاء كلمات السادة الأساتذة المشرفين على المعهد من رئيس المعهد الأستاذ الدكتور هشام نشابة، وكلمة رئيس لجنة التعليم العالي في جمعية المقاصد الأستاذ محمد عزيزي، وكلمة رئيس المقاصد الخيرية في بيروت الأستاذ

في كتاباته بين الاهتمام بالعلوم المنطقية والفلسفية والفقهية والأصولية والطبية والطبيعية، وكان «تأجيله» فاتحة لذهاب مستجد، في التأويل والنظر الفلسفي ولعلاقة الحكمة بالشريعة.

وتخيرت الاحتفالات السابقة سنة وفاة ابن رشد، ألا وهى ١١٩٨ واحتفلت بمرور ثمانية قرون ميلادية على وفاته، أما المعهد العالى للدراسات الإسلامية فقد اختار مناسبة أخرى أكثر تفاؤلاً، ألا وهى ذكرى ميلاد ابن رشد فى ٥٢٠ هـ فاحتفلت هذا العام ١٤٢٠ هـ بمرور تسعة قرون هجرية على ميلاده.

فى إطار احتفالات العالم بالفيلسوف العربى ابن رشد، عقد فى لبنان فى الفترة بين ٢٥، ٢٦ من يناير ٢٠٠٠ مؤتمر حول ابن رشد تحت رعاية معالى الأستاذ محمد يوسف بيضون وزير الثقافة والتعليم العالى، وأشرف المعهد العالى للدراسات الإسلامية التابع لجمعية المقاصد الخيرية الإسلامية فى بيروت على هذا المؤتمر.

وفى الأعوام الماضية احتفلت الهيئات العلمية فى كافة بقاع الأرض بالفيلسوف العربى «ابن رشد» الذى يعد واحداً من أهم فلاسفة العرب، ولعله أبرزهم، جمع

تمام سلام والقاهما نيابة عنه الدكتور رضوان السيد .

والأبحاث في مجموعها متنوعة وغزيرة المعلومات، قدمت آراء جديدة ورؤى حديثة لفكر ابن رشد، وزخرت بالمناقشات الجادة وكانت بالفعل احتفالية علمية تليق بفيلسوف العرب الكبير، الذي اهتم به الشرق والغرب، ومازال يشغل العقول بالدراسة والبحث حتى الآن.

بدأت الجلسة الأولى بأول دراسة عن ابن رشد قدمها الدكتور محمد المصباحي بعنوان «نظرية العقل عند ابن رشد» الذي حدد معنيين للعقل أحدهما عام، والآخر خاص، والمعنى العام يتسع ليشمل كل ماله مساس بالعقل النظري كمنظومة العلم والبرهان وتأييل الشريعة ونظرية المدينة (العقل العملي) ونظرية العقول السماوية (علم مابعد الطبيعة) وهذا المعنى هو المرادف لمعنى العقلانية بالنسبة للإنسان، وهو أداة لمعرفة العالم معرفة علمية والسيطرة على الطبيعة وتسخيرها لصالح الإنسان.

أما المعنى الخاص لنظرية العقل فيحصرها في فحص طبيعة العقل

في علاقته بالإنسان والعالم، وقد نظر ابن رشد إلى العقل من خلال فعله وموضوعه، وله فعلان هما الحد - أي التعريف - والبرهان، وقد أفرد البحث أبعاداً متعددة لبحث مفاهيم العقل في أنواع المعارف الرشدية وانتهى إلى أن ابن رشد انفرد بين فلاسفة الإسلام بفتح أفق آخر للعقل هو أفق الشريعة وخاصة في مجال التأويل.

وفي دراسة للدكتور جورج زينباتي عن «ابن رشد والآخر»، ويقصد بالآخر الغرب اللاتيني المتأثر بابن رشد، وتظهر تحت أجناء عرف باسم «الرشدية اللاتينية»، وتتناول هذه الدراسة موقف الرشدية اللاتينية من جوانب فكر ابن رشد، سواء ابن رشد الشارح أو الفقيه، وقسمته للناس بين عامة وخاصة، وإشكالية التوفيق بين الفلسفة والدين.

وفي دراسة لأحد المستشرقين الألمان، وهو الدكتور فرانك جريفل عرض لدراسة عن «أنواع الشروح» الرشدية على أرسطو» قدم تقسيماً ثلاثياً لهذه الشروح التي تراوحت بين الجوامع والتلخيصات

والتفسيرات، وقد بنى الباحث هذا التقسيم على فترات عمر ابن رشد الزمني، حيث رأى أن الجوامع قد كتبها ابن رشد في مرحلة الشباب، والتلخيصات كتبها في منتصف عمره، أما التفسيرات وهي الشرح المطول فكتبها في مرحلة الشيخوخة، وبهذا التصور اختلف الباحث عن آراء كثيرة رأت تقسيماً مختلفاً ولم تأخذ بهذا التصور الزمني.

وتأتى دراسة «الدكتور حسن حنفي» بعنوان «ابن رشد بين الاشعرية والظاهرية» لتسزلزل المسلمات التي يأخذ بها كل من درس ابن رشد، من هذه المسلمات أنه ضد الاشعرية في الاعتقادات، وأنه يؤول التشابهات من الكتاب والسنة، وتثير هذه الدراسة أوجه اختلاف أكثر مما تثيره أي دراسة أخرى، وربما كان حظ الدكتور حسن حنفي دائماً أن يلقي بحجر في المياه الراكدة، ويحاول أن يزلزل المسلمات لنرى معه برؤى مخالفة لما نعتقده ونسلم به، ويعطي تصورات جديدة ومعاني أخرى غير مانعاده، وهكذا تتعدد قراءات ابن رشد على يد الدكتور حسن حنفي.

أما الدراسة الأخيرة لهذه الجلسة فكانت عن ابن رشد ومصطلحه الفلسفي للدكتور هاشي نصوري، وتحت عنوان لماذا ابن رشد؟ يشير الباحث إلى أن ابن رشد لم يحاكم باسم الدين إلا شكليا كغطاء يمكن أي حاكم يتظاهر الغلو فيه الادعاء بأنه تقي صالح، فيفعل ما يشاء.

وتأتي الجلسة الثانية، بمجموعة من الدراسات الرشدية في العالم العربي أو كما قيل عنه في المؤتمر إنه عند الرشديين، وكانت دراسته عن الاتجاه النقدي في فلسفة ابن رشد، تناول فيها دراسة منهجه العقلي والنقدي ورأى أن هذا الملمح هو أهم ملامح فيلسوفنا، حيث جعل العقل هو الدليل والمرشد، وهذا العقل هو أشرف ماخلقه الله فينا، فهو طريق النور الذي يدفعنا إلى الأمام.

وابن رشد فيما يرى الدكتور عاطف العراقي - كان ملتزما بنقد العديد من الآراء والاتجاهات، مثل الصوفية والأشاعرة، والمقلدين والرجعيين وكان في نقده معبرا عن تمسكه بكل ما هو عقلاني تنويري،

وترك لنا آلاف الصفحات التي تعد نورا ونارا، فأصبح بهذه المؤلفات أكبر فيلسوف في بلاد المشرق والمغرب معا، وصاحب أكبر اتجاه عقلي يدعوته إلى تمجيد العقل باعتباره الدليل والحكم، وإعلاء كلمته فوق كل كلمة.

وفي دراسة للدكتور عيسى زيعور بعنوان «السمات الانسانية في شخصية ابن رشد» أثبتت الخلافات حول مصطلح «الإنسانية» وهل الأفضل استخدام الإنسية أم الإنسانية، وتبارى بعض الحاضرين في التدليل على رأيه.

وهي للتعيين عن البعد الإنساني في معرفة الفيلسوف وقد حاول الباحث في هذه الدراسة أن يضع تصورا لما كانت عليه نفسية الفيلسوف من خلال اهتماماته وتجاريه وأثر هذا على اللاوعي عنده.

وقدم الدكتور جبرار جهامي دراسة عن «الذات والآخر في فكر ابن رشد» رأى فيها أن فلك ابن رشد الفكري والثقافي لم يحدد يوما بهما أخذه من بيئته وتسلمه من معطيات شرعية فحسب، إنما بات منفثا على السلف اليوناني

والخلف العربي ليتلقى منهما كل ما من شأنه الكشف عن الحقيقة، والدلالة على هذا الانفتاح اللامحدود للعقل الرشدى على الآخرين يضرب الباحث أمثلة لما ذكر في مؤلفات ابن رشد من أسماء لأعلام وفرق ومذاهب ومدارس فكرية، وقد عاب ابن رشد على الفزالي أسلوبه التكفيري حيث لا موجب للتكفير، فلا يكفى أن يكون رأى الخصم مخالفا لرأينا في مسألة ما كي يُتهمن بالكفر واختلاق البدع، وكانت الروح الرشدية هي روح انفتاح وتفاعل وتكافؤ وتبادل ثقافي يعترف فيه كل واحد بذاتية الآخر وميزاتها.

واختتمت الجلسة الثانية بدراسة للدكتور محمد رضوان حسن عن «ابن رشد في الاستشراق المعاصر، وهي تعرض لأربعة نماذج من الاستشراق الفرنسي، وهذه الدراسات قدمت صورة ابن رشد أحيانا متوهجة، وأحيانا أخرى مغلوبة، إلا أن الفائدة الحقيقية أن الاستشراق أعاد في العصر الحاضر إلى العرب ابن رشد، كما أعاد في الماضي ابن رشد أرسطو إلى الغرب.

للقضاة، وألف فيه كتابه الهام «بداية المجتهد» وهذه الدراسة تتناول «أراء ابن رشد الفقهية واختلافه عن الفقهاء» قدمها الدكتور رضوان السيد تناولت ذكر مسائل الأحكام المتفق عليها والمختلف فيها بأدلتها، وحصر رتبة الاجتهاد في الأمور النظرية المسكوت عنها.

ويشير الدكتور رضوان إلى أن ابن رشد قد انطلق في كتابه الفقهي - كما انطلق في كتبه الأخرى - من قناعتين رأى أنهما تمثلان جوهر الإسلام، القناعة الأولى أن الإسلام دين يسر لا عسر، والقناعة الثانية: أن الرسول (ص) إنما بعث ليتمم الأخلاق ويزيل الخلاف، ووظيفته الفقيه والعالم في «طلب الحق لا إيقاع الشكوك وتحيير العقل».

وتأتى الجلسة الرابعة عن الفلسفة العملية عن ابن رشد، بدأتها الدكتورة منى أبو زيد بدراسة عن «الفلسفة السياسية عند ابن رشد» من خلال عرضها للمدينة الفاضلة عنده، وتشير إلى أن الفلسفة السياسية إحدى الجوانب الجديدة بالاهتمام حيث تميزت برؤيته السياسية بمميزات فكره الخاص من

في ذلك على سند تراشي سواء من الغزالي أو ابن رشد وتوظيفهما لخدمة الحاضر، وي طرح الباحث مجموعة من التساؤلات لخدمة مستقبل ثقافتنا المعاصرة، هل يتم توظيف التراث أم إحداث قطيعة بين الحاضر والماضي، هل يستغنى عن التراث ويتم تبني ماوصل إليه الإنسان، أم أن الإنسان مستمر عبر الزمان له من ماضيه كما له من حاضره؟

وعن الجانب الشرعي عند ابن رشد، قدمت دراسة تناولت علم أصول الفقه، وأخرى تناولت علم الفقه، الأولى كانت مناقشة لتلخيص ابن رشد لكتاب المستصفي، قدمها الدكتور وليد الخوري، وكتاب المستصفي من علم الأصول: للغزالي ألفه بين العام ١١٠٥م - ١١١١م، وقد لخصه ابن رشد بتصوير خاص لعلم الأصول اختلف فيه عن الوارد في كتاب الغزالي منهاجاً ومضموناً.

والدراسة الأخرى، عن علم الفقه عند ابن رشد، حيث كانت له مكانة كبيرة في هذا العلم، وكان يفرغ إلى فتواه في الفقه، وشغل بهذا العلم فترة طويلة من حياته فعمل قاضياً

وتأتى الجلسة الثالثة بأربع دراسات الأولى عن «نظرية التأويل عند ابن رشد ومكانتها في الفكر الإسلامي» للدكتور علي بحروج وهي دراسة مطولة بدأت بعرض لتاريخ التأويل منذ نشأته في الفكر العربي حتى وصل إلى ابن رشد، والتأويل عند فيلسوفنا له معناه وأسبابه وقانونه، وله خطورته، ولذا يقصر استخدامه على المؤهلين له، وهم الراسخون في العلم، ولا يصرح به لأهل الجدل أو الجمهور.

ويقدم الدكتور رفيق العجم دراسة بعنوان «ابن رشد والغزالي بين الإشكالية والتوظيف في استعادة الذات» والغزالي وابن رشد أكبر خصمين في تاريخ الفكر العربي، على الرغم من عدم تلاقيهما حيث فصل بينهما الزمان والمكان، ولخصومتهما أثرهما المعاصر حيث تبني تيار من المجموعات السلفية والتراثية منهج الغزالي وموضوعاته وأطروحاته واعتبروها حلولاً في وجه الانحرافات الفكرية، وتبني اتجاه آخر التيار البرهاني وابن رشد بالأخص، وهكذا استمدت التيارات المعاصرة الاختلافات القديمة وقدموها بصورة معاصرة، معتمدين

التزام بالمعقلانية والاقتراب من الواقع وتمثل الاتجاهات السابقة والالتزام بالأراء البرهانية دون غيرها مما جعل تصوره السياسي متميزاً عن سابقه.

وقد عرضت هذه الدراسة من خلال تحليل مؤلفاته السياسية، حيث لم يحصر ابن رشد آرائه السياسية في كتاب واحد، بل هي منتشرة في أغلب مؤلفاته وتناولت الملامح السياسية بعرض لعدة أفكار مثل فكرة القيادة وسيادة القانون وتكوين الدولة والتنظيمات السياسية والهيكل السياسي، كما عرضت الباحثة لفكرة المساواة التي تعددت أبعادها عند ابن رشد، وكان أبرزها أن يعمل كل إنسان وفق مؤهلاته العلمية وليس وفق مكانته الاجتماعية، وأيضاً دعوته للمساواة بين الرجل والمرأة التي اختلف فيها عن الفارابي وابن سينا، وكانت دعوة عصرية تمثلت في قوله: إننا لانعدم أن نجد بينهن نساء محاربات

وحكيماط وحاكمات، كما بحث أثر الاقتصاد على السياسة والعلاقات الخارجية بالإضافة إلى أوجه للتقد السياسي والاجتماعي حفلت به مؤلفاته.

وتأتى دراسة الدكتور رضوان السيد بتحليل لأحد كتب ابن رشد في مجال السياسة، وهو تلخيص جمهورية افلاطون الذي ظهر بالإنجليزية مترجماً عن العبرية في منتصف القرن الماضي، ثم ترجم إلى العربية تحت عنوانين، وكتابين، الأول «تلخيص السياسة»، والثاني «الضروري في السياسة».

ويشير الدكتور رضوان السيد إلى أن فكر ابن رشد السياسي هو إضافة بارزة للفكر السياسي الإسلامي أو فكر الدولة العربي الإسلامي، وإن هذا العمل هو عمل فلسفي من طراز رفيع قام فيه بعمل حضاري رائع في مجال التعقل المقارن للنظم السياسية المختلفة.

وجاءت الدراسة الأخيرة في هذا المؤتمر تحت عنوان «ابن رشد وقضية المرأة» لباحثة عربية من جامعة تورنتو، وهي الأستاذة حسن عبود التي ألقت الضوء على موقف ابن رشد من المرأة الذي يعد من أفضل الآراء والتصورات التي قدمت عنها في تاريخ الفكر العربي، وقدم آراء منذ أكثر من ثمانية قرون مازال للمرأة حتى الآن تسعى إلى تحقيقها، وكانت آراء ابن رشد آرائه عن المرأة من خلال كتابيه «بداية المجتهد» و «تلخيص السياسة»، الأول من المؤلفات الشرعية، والآخر من المؤلفات العقلية الفلسفية، وبحث فيهما مسألة حجاب الوجه، وهي مازال إشكالية حتى الآن، ومسألة حرية المرأة في عقد الزواج، وبحقوق المرأة السياسية وغيرها، وقدم طرحاً يعد رائداً في تاريخ الفكر العربي الإسلامي غرباً وشرقاً، وما أوجبنا الآن مثل هذه الآراء.

مخطوطة الصوفي عن النجوم الثابتة

حفلت القصور الملكية بتصاوير المسرات ومظاهر اللهو والرقص والغناء، إلا أن تلك التصاوير لم تكن مظهرًا من مظاهر التباهي بالفسق، فالواقع أن بعض الحكام كانوا مهتمين بالقضايا العلمية مثل قضايا الطب والصيلة والتنجيم فتوجد هناك رسوم للكواكب الثابتة في قبة «قصير عميرة». وقد أثارت النجوم الثابتة اهتمام السلطان البويهى القوي عضد الدولة الذى عهد فى سنة ٩٦٠م إلى أحد معلميه، عبد الرحمن الصوفى، وأصله من مدينة «الرى» فى إيران، بأن يؤلف كتابًا فى الأمور الفلكية.

تحتفظ مكتبة بودليان فى أكسفورد بنسخة من كتاب الصوفى الذى يعد ثمرة المؤلفات العربية التى كتبت فى أوائل القرن التاسع الميلادى، وقد كانت نصوص كتاب الصوفى موضحة برسوم للكواكب الثابتة والنسخة التى تحتفظ بها مكتبة بودليان كتبها ابنه سنة ١٠٠٩م عن نسخة بخط أبيه. وهذه النسخة تمثل مخطوطة أقدم منها كتبت سنة ٩٦٥م.

تحوى المخطوطة رسوماً للجروج بأسلوب تخطيطى لتحيط بالنقط الحمراء التى تبين نجوم البرج، وذلك لأن المؤلف كان قد نقل رسومه هذه من تصاوير قبة سماوية ص ١، ٢ من المعدن منقوش عليها رسوم الأبراج. فهذه الرسوم تمثل تحولاً إسلامياً لأساليب الرسوم الكلاسيكية بالشكل الذى طور فيه نص الكتاب بشكله الحالى. وبما أن الرسوم الأدمية لم تعد متماثلة مع الأصول المعروفة القديمة سواء

الفرعونية أو الإغريقية الخرافية لذا فقد أعيد تأويل مواضيع الصور ثانية كما أعطيت المجموعة الفلكية أسماء جديدة . وكانت النتيجة التأكيد على الأشكال الأساسية للمجموعة الفلكية، وهكذا استبدلت الشعاعية الأسطورية لتحل محلها القيم العلمية فالملامح البشرية شرقية، كما هو واضح خاصة في صور النساء حتى تسريحات شعورهن كانت كذلك التي وجدت في تصاوير سامراء وبالرمو. وكذلك الأسلوب الذي رسمت به طيات الملابس التي تتطابق بوضوح مع أسلوب سامراء إلا أنها ذات سمة أكثر رقة وبعدت الرسوم عن الخرافات الإغريقية تماماً، فالعذراء التي كانت تظهر عادة في صورة مجنحة وهي تمسك في الغالب بسنابل من القمح، وأحياناً نراها في صورة نصف عارية أصبحت في صورتها العربية تبدو كأنها إحدى الراقصات منهمكة في خطوة من خطوات الرقص. وهذه المعالجة لمختلف الموضوعات تشير بوضوح إلى الطريقة التي تأثرت بها صيغة التصوير العلمى بفن البلاط وتفضيله أنماط الترفية الملكية.

إلا أن هناك صوراً لبعض الحيوانات التي تمثل المجموعات الفلكية رسمت بالأسلوب التخطيطي مزجت بين الأسلوب التقليدي والصفات الإيرانية في رسوم متقنة: <http://www.vabeta.com>

نجوى شلبى

